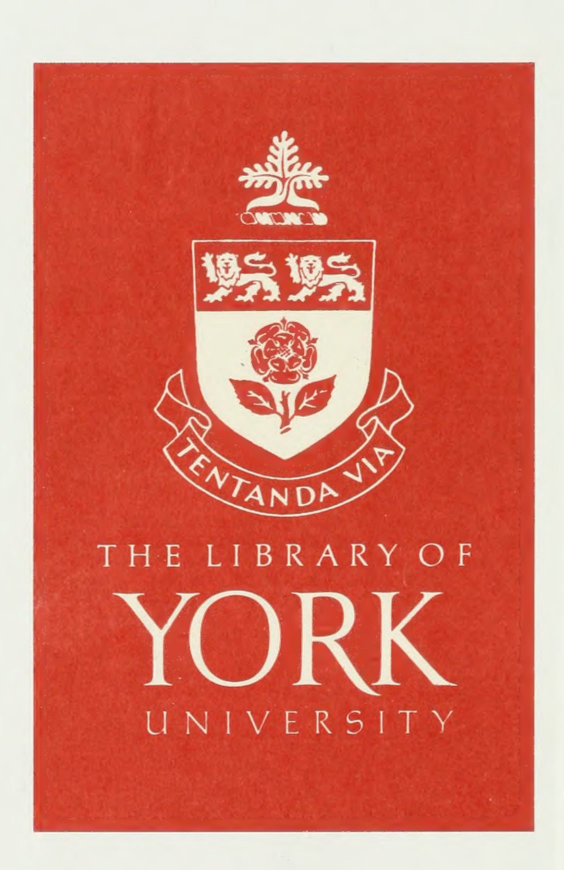
Les Maîtres de l'Art

CLAUS SLUTER

LIBRAIRIE PLON


TENTANDA VIA
THE LIBRARY OF
YORK
UNIVERSITY



CLAUS SLUTER

ET LA

Sculpture Bourguignonne au XVᵉ Siècle

LES MAITRES DE L'ART

COLLECTION PUBLIÉE SOUS LE HAUT PATRONAGE
DU MINISTÈRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE ET DES BEAUX-ARTS

VOLUMES PARUS :

Reynolds, par M. François BENOIT, professeur d'histoire de l'art à la Faculté des lettres de l'Université de Lille.

David, par M. Léon ROSENTHAL, professeur au lycée de Dijon.

Albert Dürer, par M. Maurice HAMEL, professeur au lycée Carnot.

Rubens, par M. Louis HOURTICQ, agrégé de l'Université.

Holbein, par M. François BENOIT, professeur d'histoire de l'art à la Faculté des Lettres de l'Université de Lille.

VOLUMES EN PRÉPARATION :

Phidias, Praxitèle, Lysippe, Giotto, les Van Eyck, Donatello, Mantegna, les Bellini, Michel Colombe, Memlinc, Botticelli, Verrocchio, Luini, Fra Bartolommeo, Raphaël, Michel-Ange, Léonard de Vinci, Titien, Van Dyck, Velazquez, Poussin, Philippe de Champagne, Lebrun, Rembrandt, Watteau, Boucher, Houdon, Gros, Géricault, Ingres, Delacroix, etc.

Par MM.

Paul ALFASSA; BAYET, directeur de l'enseignement supérieur; Léonce BÉNÉDITE, conservateur du musée du Luxembourg; Camille BENOIT, conservateur-adjoint au musée du Louvre; E. BERTAUX, professeur d'histoire de l'art à la Faculté des Lettres de Lyon; Max. COLLIGNON, membre de l'Institut, professeur à la Faculté des Lettres de Paris; Ch. DIEHL, professeur à la Faculté des Lettres de Paris; H. DURAND-GRÉVILLE; le comte Paul DURRIEU, conservateur honoraire au musée du Louvre; Louis de FOURCAUD, professeur d'histoire de l'art à l'École nationale des Beaux-Arts; GASQUET, directeur de l'enseignement primaire; Louis GILLET; Jean GUIFFREY, attaché au Musée du Louvre; André HALLAYS; HOMOLLE, membre de l'Institut, directeur des Musées nationaux; LIARD, membre de l'Institut, vice-recteur de l'Académie de Paris; Georges LAFENESTRE, membre de l'Institut, conservateur au musée du Louvre; LECHAT, professeur à la Faculté des Lettres de Lyon; LEMONNIER, professeur à la Faculté des Lettres de Paris; Henry MARCEL, administrateur de la Bibliothèque nationale; Pierre MARCEL; G. MENDEL, professeur à la Faculté des Lettres de Bordeaux; P. de NOLHAC, conservateur du musée de Versailles; POTTIER, membre de l'Institut, conservateur au musée du Louvre; RABIER, directeur de l'enseignement secondaire; Marcel REYMOND; S. ROCHEBLAVE, professeur au lycée Janson de Sailly et à l'École Nationale des Beaux-Arts; Romain ROLLAND, professeur à la Faculté des Lettres de Paris; Henry ROUJON, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts; Paul VITRY, attaché au musée du Louvre; Teodor de WYZEWA; etc., etc...

LES MAITRES DE L'ART

COLLECTION PUBLIÉE SOUS LE HAUT PATRONAGE
DU MINISTÈRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE ET DES BEAUX-ARTS

CLAUS SLUTER

ET LA

Sculpture Bourguignonne au XVe Siècle

PAR

A. KLEINCLAUSZ

Professeur à la Faculté des Lettres de l'Université de Lyon.



PARIS

LIBRAIRIE DE L'ART ANCIEN ET MODERNE

ANCIENNE MAISON J. ROUAM

60, Rue Taitbout, 60



AVERTISSEMENT

Ce volume différera un peu, par la méthode et le plan, de ceux qui composent la même collection.

Les artistes dont il est question ailleurs ont subi, sans aucun doute, l'influence du milieu où ils travaillaient, et l'on ne conçoit pas Raphaël sans Léon X, Rembrandt séparé de la bourgeoisie hollandaise de son temps. Venus à une époque où les faits et gestes de l'artiste, enfin sorti d'un anonymat séculaire, commençaient à être notés avec soin, et où l'artiste lui-même aimait à disserter sur son art, ces maîtres ont eu une individualité très marquée, et l'on peut tracer d'eux des biographies très personnelles.

Il n'en est pas de même de Claus Sluter.

Le grand sculpteur n'a laissé ni un traité de son art, ni un journal de sa vie, ni une de ces correspondances qui font pénétrer profondément dans l'intimité de leur auteur ; aucun de ses élèves ne lui a consacré un souvenir ; il n'est pas de chronique

où se trouve son nom[1]. Parmi les historiens et les critiques modernes, quelques-uns ont parlé de lui accidentellement, aucun systématiquement, et ses œuvres sont mal connues jusque dans son pays, la Hollande. Au fronton du musée royal d'Amsterdam, une frise de sept mètres rappelle les gloires artistiques nationales, et Sluter, tenant un Moïse dans ses bras, y fait pendant à Rembrandt. Ce Moïse est celui de Michel-Ange !

Les comptes de dépense des ducs de Bourgogne ne permettent cependant pas de révoquer en doute l'importance de son rôle, et il occupera à bon droit le centre de notre étude. Mais, appartenant encore par les dates de sa vie, sinon par son art, à ce moyen âge qui fut par excellence l'époque du travail en commun et des ouvrages collectifs, il restera étroitement uni aux imagiers qui sculptèrent auprès de lui, à ceux aussi qui, après lui, continuèrent et malheureusement modifièrent son style. On ne saurait le séparer d'eux sans paraître inexact et incomplet.

D'autre part, s'il est naturel d'accorder la première place à l'homme qui a exécuté, en totalité ou en partie, ces grands ouvrages dont la sculpture des XIVe et XVe siècles s'honore, le portail et le puits de la Chartreuse, les tombeaux ducaux, on ne doit pas oublier les princes qui les ont commandés et payés. Sluter et ses continuateurs n'ont été possibles que parce qu'ils ont trouvé auprès des ducs de Bour-

1. Voir la Bibliographie placée à la fin du volume.

gogne un encouragement moral et un appui matériel. Il sera donc juste de joindre aux artistes leurs Mécènes : Philippe le Hardi, Jean sans Peur, Philippe le Bon.

En plaçant ainsi le chef de la sculpture bourguignonne dans son milieu historique et parmi ses collaborateurs, nous atteindrons d'autant mieux le but poursuivi, qui n'est pas seulement de faire connaître les maîtres les plus éminents de tous les temps, mais de retracer la physionomie de l'époque où ils ont vécu, et d'écrire, à propos de leur histoire particulière, un chapitre de l'histoire générale de l'art.



PREMIÈRE PARTIE
LE MILIEU

CHAPITRE PREMIER

LES ARTS ET LA CIVILISATION A LA COUR DE BOURGOGNE

La Bourgogne pendant la guerre de Cent ans. — Les ducs de la maison de Valois. — La cour et les fêtes. — Importance respective des différents arts. — Condition des artistes.

La France avait, au milieu du XIVe siècle, le double éclat que la civilisation et l'art apportent aux grandes nations. L'art français — ainsi devrait-on nommer l'art gothique — continuait à faire le tour de l'Europe et à répandre à travers l'Allemagne, l'Italie, l'Espagne, la Hongrie, ses constructions élégantes, sa flore décorative, ses statues animées d'un idéal moins pur que celui du XIIIe siècle, mais encore charmantes dans leur maniérisme. La cour des Valois était fameuse entre toutes. Aux tournois organisés par Philippe VI

et Jean II, se pressaient les seigneurs et les rois, désireux de férir quelque beau coup de lance pour l'honneur de Dieu et des dames. Le Louvre de Philippe-Auguste, transformé par Charles V, « sayge artiste, vrai architecteur », était devenu une demeure de plaisance, sans avoir rien perdu de sa fortification, et il en était de même de l'hôtel Saint-Pol. Des ateliers de sculpteurs et de peintres se voyaient dans les principales rues de Paris. Les noms de Raymond du Temple et d'André Beauneveu étaient généralement connus.

Les désastres de la guerre de Cent ans interrompirent ce merveilleux essor. Crécy et Poitiers, en attendant Azincourt, ne portèrent pas seulement un coup terrible à l'armée féodale ; toutes les branches de la prospérité nationale se trouvèrent atteintes. Comment la France eût-elle pensé à se faire belle quand l'Anglais était campé sur son sol et la couronne de saint Louis tombée aux mains d'un insensé? Les fêtes cessèrent, les ateliers se fermèrent, et l'on put craindre que le sceptre de la prééminence artistique, que notre pays avait tenu si longtemps d'une main ferme, ne passât à des mains étrangères.

Une province le releva. La Bourgogne devint, pour un siècle, le vrai foyer de la civilisation et de l'art français.

On a expliqué ce phénomène en disant que, seule d'entre les provinces françaises, elle échappa aux horreurs de la guerre de Cent ans et continua de vivre dans

la plus florissante prospérité [1]. L'erreur est absolue. Sans doute, la Bourgogne ne souffrit pas de l'invasion anglaise autant que le reste du royaume, puisque ses ducs étaient les alliés des Anglais ; mais les Compagnies et les Tard-venus la visitèrent à plusieurs reprises. « Et là se vinrent reposer et rafraîchir, dit Froissart, et firent moult de maux et de vilains faits ; car ils avaient de leur accord aucuns chevaliers et écuyers du pays qui les menaient et conduisaient. » Ils vidaient granges et étables, obligeant les gens du plat-pays à « retraire corps et biens ez forz plus prochains ». Le comte de Fribourg, maréchal de Bourgogne, déclara que si l'on ne réussissait à arrêter ces excès, il fallait s'attendre à « la totale destruction et perdition du pays ».

La renaissance des arts, à laquelle le nom de Sluter reste attaché, fut déterminée en réalité par les grands événements historiques dont la Bourgogne fut le théâtre pendant le troisième quart du XIVe siècle : l'avènement du duc Philippe le Hardi, de la maison de Valois (1364), et son mariage avec Marguerite de Flandre, fille unique et héritière du comte Louis II de Male, qui lui apporta en dot les comtés d'Artois, de Rethel, de Nevers, et le comté de Flandre, « le plus noble, riche et grant qui soit en crestienté » (1369). Alors, en effet, il n'y eut pas seulement changement de dynastie, mais changement de traditions.

1. Courajod, *Leçons professées à l'école du Louvre,* t. II, p. 14.

Les Capétiens directs, qui venaient de disparaître, avaient été des politiques; ils avaient fait l'unité de la Bourgogne et cette tâche leur avait suffi. Modestes dans leur vêtement et simples dans leur vie, ils possédaient une cour organisée, mais cette cour était fréquentée seulement par un petit nombre d'officiers et de nobles. Leur palais de Dijon, lézardé par les incendies, obscur, ne répondait pas aux besoins de confort que le siècle avait vus naître; au séjour de la capitale ils préféraient celui de fermes fortifiées. Sans doute, ils contribuèrent à la construction de quelques églises : Saint-Lazare d'Avallon, Notre-Dame de Beaune, la Sainte-Chapelle de Dijon, furent en partie leur œuvre; ils voulurent aussi avoir leurs tombeaux. Mais, à part ces manifestations isolées, leur indifférence pour les arts fut complète. Aucun d'eux ne s'est distingué par son goût pour les grandes constructions ou les arts décoratifs; on ne connaît aucun nom d'artiste, architecte, peintre ou sculpteur, qui ait été à leur service.

Tout autres furent les Valois. Leur amour de la magnificence, la splendeur de leur cour, la faveur qu'ils accordèrent aux lettres et aux arts, ces différents traits font de leur règne une époque dans l'histoire de la culture française, et justifient le mot de Brantôme, qu'« il ne fut jamais quatre plus grands ducs les uns après les autres comme furent les quatre grands ducs de Bourgogne ».

Philippe le Hardi (1364-1404) rappelle son frère

Jean de Berry, par son amour immodéré des plaisirs et du luxe. En même temps qu'il perd de fortes sommes au jeu, il multiplie les présents à ses amis ; quand l'argent lui manque, il emprunte à ses sujets, aux gens d'église, aux marchands, à Dine Raponde, le grand banquier lucquois. Sa femme, Marguerite de Flandre, montra dans sa vie privée un esprit d'ordre et d'économie, dont on s'est autorisé pour la représenter vulgaire et avare ; elle savait cependant dépenser à l'occasion. Modestement habillée pour dîner sur l'herbe avec ses enfants, elle portait, les jours de réceptions, un corsage orné de perles et de rubis, et accueillait avec dignité les hommages que ses vassaux venaient déposer à ses pieds.

Les affaires diplomatiques et militaires laissèrent à Jean sans Peur (1404-1419) le temps de présider des solennités, et, malgré sa petite taille, il y faisait grande figure ; mais, entre tous les princes bourguignons, Philippe le Bon (1419-1467) a gagné un renom de grandeur et de majesté, et de lui, plus encore que de son aïeul, on peut dire sans se tromper qu'il fut « large comme un Alexandre, noble et pontifical, en court et estat magnificent ». Charles le Téméraire (1467-1477) l'égala par son goût de l'étiquette et du faste ; il était « pompeux d'habillement et curieux d'être accompagné », réglait ses réceptions avec soin, aimait surtout le chant et la musique.

A de pareils princes quelques officiers auraient constitué un médiocre entourage. Domestiques grands

et petits se partageaient les fonctions de la panneterie, de l'échansonnerie, de l'écurie. Les duchesses et les jeunes ducs avaient également leurs maisons, qui offraient, dans un cadre réduit, les mêmes éléments et la même organisation.

Les fêtes étaient fréquentes, tout y donnant prétexte, baptêmes, mariages, visites de rois et, comme on le verra plus loin, enterrements. D'ailleurs, aucune dépense n'était négligée pour en assurer le succès. On transportait de Bourgogne en Flandre, et inversement, des chariots de vaisselle, des chevaux, voire même des seigneurs et des dames ; on démolissait les maisons, on détruisait les cours et les jardins, on abattait les arbres et, d'une manière générale, tout ce qui gênait l'exécution du plan arrêté d'avance. Des centaines d'ouvriers étaient employés à ces gigantesques travaux.

Une réjouissance complète comprenait un cortège, des mystères, un tournoi ; mais la grosse affaire était le festin. Les ducs tenaient constamment table ouverte, pour les nobles de leurs états, les étrangers de marque, les ambassadeurs. Ils observaient cette coutume, non seulement dans leurs résidences ordinaires, mais dans toutes les villes où le hasard de leur vie nomade les conduisait. Lorsque Philippe le Bon se rendit à Paris, en 1461, il fut suivi par cent cinquante chariots, chargés de vins de Beaune, de moutons gras et de bêtes à cornes. A peine installé dans son hôtel d'Artois, il fit savoir à toutes les dames de la ville

qu'il les recevrait « à portes ouvertes et tables habandonnées ». Cent plats de viande « sy estoffés et garnis que nuls onques ne furent meilleurs, ne plus riches, ne plus haultement servis », avaient été préparés, et « fut la chose conduite si plantureusement que, par l'abondance de viande qui restoit superflue, le lendemain au matin furent donnés quarante plats de viande aux povres de Dieu parmy la ville ».

Pour l'organisation de ces fêtes, les ducs sollicitaient le concours des poètes et des artistes en renom; ils demandaient aux premiers leurs vers les plus harmonieux, aux autres la magie de leur pinceau ou de leur ciseau. Les costumes, de drap d'or et de velours, s'harmonisaient avec le milieu où ils devaient figurer. Dans les banquets, tout était arrangé pour la joie de l'œil et la satisfaction du goût le plus raffiné. L'intérêt s'attachait surtout aux entremets, — chefs-d'œuvre d'un art qui avait atteint, à la fin du moyen âge, une étonnante perfection, l'art mécanique, — et l'on frémissait aux nobles pensées exprimées dans un spirituel langage par les personnages qui en sortaient. Tandis que les convives s'asseyaient autour des tables, la salle se remplissait de nobles gens, le plus souvent déguisés, qui contemplaient la scène du haut de tribunes dressées à leur usage.

Parmi les écrivains qui furent au service des princes bourguignons, figurent, comme historiens, Christine de Pisan et Georges Chastellain; comme auteur de mystères, Olivier de La Marche; comme

théologiens, Jean Petit, Pierre aux Bœufs, Jean Gerson, « maître en théologie et aumônier du duc ». Ainsi, dans ce milieu élégant et poli, où la civilisation féodale, prête à disparaître, avait trouvé un refuge, la littérature du moyen âge brilla d'un dernier éclat. Mais si les ducs aimaient la lecture et payaient cher les nouveautés, ils ne comprenaient guère les finesses d'un Tite-Live ou d'un Virgile. Il semble qu'en matière d'art leur sensibilité ait été plus grande.

Celui des arts de l'époque qu'il est le moins possible d'apprécier aujourd'hui, parce que la plupart de ses productions ont disparu, l'orfèvrerie, joue dans les fêtes de la cour de Bourgogne un rôle prépondérant. Les buffets dressés au milieu de la salle du festin sont ornés de vaisselle d'or et d'argent ; les vêtements sont chargés de bijoux. Si Philippe le Bon préfère les pierreries et Charles le Téméraire les métaux précieux, tous ont également la passion des joyaux, et quand on lit les inventaires dressés après leur mort, on reste saisi devant ce « large ruisseau d'or qui coule, chatoie, s'étale et ne s'arrête pas[1] ». Par centaines se succèdent les coupes, les tasses, les flacons, les pots, les aiguières d'argent blanc ou doré, les salières, les plats, les bassins, les tranchoirs, les chandeliers, les écuelles, les gobelets de cristal ou d'albâtre garnis d'or. Un officier spécial,

1. Taine.

le « garde des joyaux », a la surveillance de ces pièces, déposées dans une chambre particulière et qui, mises en gage chez les prêteurs, permettent d'emprunter au besoin de fortes sommes. Un autre officier est chargé de la chambre des tapisseries, où s'amoncellent les draps d'or et de soie et les étoffes brochées destinées aux appartement ducaux.

La peinture est d'un usage presque aussi courant que l'orfèvrerie. Les peintres peignent sur bois des saints et des saintes, portraiturent les membres de la famille ducale, confectionnent des retables comme celui qui se voit au musée de Dijon, et dont les volets extérieurs, exécutés entre 1392 et 1399 par Melchior Broederlam, représentent la Visitation, l'Annonciation, la Présentation au Temple, la Fuite en Égypte. Mais la plate-peinture n'est, pour eux, qu'une occupation passagère. Leur travail habituel consiste à orner de vives couleurs les étoffes, écussons, harnais de joûte, bannières, panonceaux, cottes d'armes, à préparer les entremets. Ils ont leur rôle dans la kermesse bourguignonne ; ils sont les auxiliaires indispensables des tailleurs, des selliers, des carrossiers, des cuisiniers. Jean van Eyck ne craignit pas de peindre pour une fille de Bourgogne un humble cierge pascal.

Cependant les préoccupations qui dominaient chez les ducs devaient leur suggérer des entreprises plus considérables. La cour se transportait souvent, par raison d'hygiène à la campagne, par raison poli-

2

tique en Flandre, en Artois, à Paris. Pour loger leur famille, leurs officiers, leurs hôtes, Philippe le Hardi et ses successeurs furent conduits à s'occuper d'architecture.

Leurs constructions ont en grande partie disparu, et c'est pourquoi l'on s'est imaginé parfois qu'elles avaient été peu importantes. En réalité, les ducs entretinrent et embellirent à grands frais les nombreux châteaux qu'ils possédaient, disséminés à travers le duché : Argilly, Germolles, Montbard, Vilaines-en-Duesmois, Salmaise, Juilly, Duesme, Lantenay. Des crédits spéciaux étaient ouverts « pour convertir à l'entretien des châteaux, maisons, granges, fours, moulins, ponts, bâteaux ». Le maître des œuvres de maçonnerie et le maître des œuvres de charpenterie faisaient, en compagnie du « visiteur des ouvraiges fais et à faire ès maisons et forteresses de Mgr le duc », de longues et pénibles chevauchées, dangereuses en ce temps de guerre, où ils risquaient toujours d'être enlevés par quelque soudard heureux d'avoir mis la main sur un officier du prince.

Moins employée que la peinture dans les fêtes ordinaires, la sculpture retrouvait ici son utilité. Les sculpteurs entouraient de rinceaux les portes et les fenêtres, taillaient des gargouilles, des consoles, élevaient de grandes cheminées, décorées de guirlandes de feuillages et de statues. Mais architectes et sculpteurs ne pouvaient rien terminer sans le concours des peintres. Les chambres, les baignoires, les étuves,

étaient peintes. On y voyait, sur les murs, des armoiries, des emblèmes, des fleurs, des oiseaux, et, sur les maîtresses poutres, des scènes fantastiques ou burlesques. Les constructions de Philippe le Hardi et de Marguerite de Flandre portent comme signatures des fleurs de marguerite, des P et des M entrelacés ; celles de Jean sans Peur, le rabot avec lequel il devait polir le bâton noueux des d'Orléans. Peintes aussi et dorées de fin or étaient les statues, et ce travail délicat n'était point confié à des petits artisans, mais à des maîtres comme Jean van Eyck, Rogier van der Weyden, et d'autres dont il sera question plus loin.

Tant de besognes nécessitaient beaucoup d'artistes. Les ducs en mandaient de tous les pays. Parmi les plus célèbres, figurent : les peintres Jean de Beaumez, Jean Maelweel et Henry Bellechose, les maîtres maçons Drouet de Dammartin, Jacques de Neuilly, Jean Bourgeois, Philippe Mideaul, les maîtres charpentiers Jean de Saint-Julien et Belin d'Achenoncourt, les sculpteurs Jean de Marville, Claus Sluter et Claus de Werve, le maître fondeur Joseph Colart de Dinant. Les bijoux étaient généralement achetés à Paris, chez Henry Orlant ou chez Jean Mainfroy, qui s'intitule pour cette raison « orfèvre de Monseigneur ».

Tous répondaient avec empressement à l'appel qui leur était adressé, car ils étaient sûrs d'être bien payés et bien traités.

Aucune règle uniforme ne fixe leurs appointements. Cela dépend de l'acte passé avec les gens des comptes, et dont les dispositions sont plus ou moins favorables, selon que le contractant a plus ou moins de talent et d'années de service. Tantôt il est question d'une pension annuelle, tantôt de gages au mois, à la semaine, ou au jour, tantôt de rétributions en nature, sous forme de gants, de robes et de vin. Un peintre est même payé par quarterons de fleurs et centaines de lettres peintes. D'une manière générale, on peut dire cependant que les meilleurs recevaient 3.500 à 5.000 francs par an de notre monnaie; mais ils jouissaient encore d'autres avantages. Des lettres patentes les préservaient de « tous aides et subvencions quelconques », leur assuraient le logement ou du moins une indemnité représentative, et quand les ducs étaient satisfaits du travail accompli, ils accordaient à son auteur, « par grâce espécial », une bonne gratification[1].

Dans son *État des Beaux-arts au XIVe siècle*, Ernest Renan constate que la condition de l'artiste se relève un peu partout; l'artiste, dit-il, « devient le favori, le commensal, souvent l'agent secret et le confident des princes. Il entre dans la domesticité ».

1. Dans les documents, les évaluations sont faites en livres, en francs, et en gros; mais, pour que l'on puisse se rendre un compte exact des prix qui étaient faits aux artistes, nous établirons toujours, soit dans le texte, soit en note, l'équivalence au pouvoir de l'argent avec nos monnaies actuelles.

Cette évolution fut en grande partie l'œuvre des ducs de Bourgogne. Grâce à leur qualité de « valets de chambre de Monseigneur », peintres et sculpteurs ont le droit d'approcher constamment de la personne du prince. Auparavant, ils exerçaient leur fonction d'une manière provisoire ; maintenant ils sont titulaires de leur emploi et possèdent toute une série de prérogatives dont la plus précieuse est le droit de sceau. Véritable titre de noblesse, ce droit permet de faire des achats de couleurs, de pierres et de matériaux divers, au nom du duc, de donner quittance légale aux vendeurs.

Enfin, la bienveillance des ducs vis à vis de leurs artistes se manifeste encore sous des formes plus délicates. Ils vont les visiter dans leur demeure, leur accordent des secours s'ils sont malades, acceptent d'être les parrains de leurs enfants, se chargent de leurs obsèques, étendent leurs bienfaits jusqu'à leur famille. Deux touchantes histoires eurent ainsi pour héros les parents du sculpteur Jean de Marville et du peintre Maelweel.

Venu à Dijon sous Philippe le Hardi en 1384, Marville avait laissé au pays sa fille unique, la petite Humbelotte. Quand il mourut cinq ans après, sa succession, qui n'était réclamée par personne, revint au duc ; ses meubles et son cheval furent vendus. Cependant Humbelotte grandissait, et, devenue femme, elle épousa un haut fonctionnaire de la cour, Jean Fraignot, receveur-général des finances; l'idée

lui vint alors de réclamer l'héritage paternel, et, bien que vingt-sept ans se fussent écoulés depuis la mort de Marville, Jean sans Peur fit droit à sa demande.

Jean Maelweell avait deux neveux, Hermant et Jacquemin, qui apprenaient à Paris le métier d'orfèvre. Une épidémie ayant éclaté dans cette ville l'an 1400, Philippe le Hardi ordonna qu'ils fussent ramenés dans le pays de Gueldre où ils étaient nés ; mais les Brabançons les arrêtèrent en route et les rançonnèrent. La mère, une pauvre femme, ne pouvait payer, et pleurait le sort de ses enfants captifs ; informé, le duc envoya la somme nécessaire à leur délivrance. Il faut croire que, malgré la faveur dont il jouissait, Maelweel ne s'était pas enrichi, car, lorsqu'il mourut en 1414, après dix-sept années de service, il laissa sa veuve, Éloye, sans ressources, avec quatre enfants en bas âge. Éloye écrivit à Jean sans Peur qu'elle n'avait « ni à Dijon ou ailleurs au royaume de France, aucunes terres, rentes, revenus ou provisions, pour subvenir aux besoins de ses enfants, ni logis pour demeurer », et qu'ils se trouvaient « tous en péril de mendier leur pain », et le duc, se rappelant que Maelweel « estoit l'un des bons ouvriers qui, au vivant de son père, fut ès marches de France », accorda à sa famille une pension viagère de cent vingt livres tournois, c'est-à-dire la moitié des gages du défunt, en plus des exemptions d'impôts dont il avait joui.

Le spectacle de cette activité artistique intense et de ces ateliers variés, où l'on taillait le marbre et la pierre, broyait les couleurs, fondait le bronze, sur l'ordre des ducs de Bourgogne, est singulièrement pittoresque. Il est aussi instructif.

Pendant que la cour vivait dans les fêtes, les bourgeois et les paysans, préoccupés de défendre les portes de leurs villes, leurs maisons, leur bétail, leurs récoltes et jusqu'à leur propre personne, n'avaient pas le loisir de penser à l'art. Le temps était loin où l'enthousiasme de la foi religieuse et des libertés municipales provoquait la construction des cathédrales gothiques, des beffrois et des tours d'horloge ; maintenant, l'argent ne servait plus qu'à payer la solde des garnisons ou la rançon des chevaliers. Très tard seulement, après la guerre et sous l'empire de circonstances exceptionnelles, les particuliers et les villes employèrent des artistes. Au début, les ducs furent seuls à prodiguer les commandes et les pensions. Ainsi l'art de la Bourgogne ne fut pas un art populaire ; il ne sortit pas des entrailles de la nation, ni de sa volonté, ni d'un besoin général de dépenses provenant d'un surcroît de richesses économiques ; il fut, dans toute l'acception du terme, un art officiel, et nous pouvons dire qu'il ne se serait pas produit sans l'avènement des Valois.

CHAPITRE II

LA CHARTREUSE DE CHAMPMOL

Le christianisme à la cour de Bourgogne. — Fondation de la Chartreuse de Champmol. — Description des bâtiments conventuels et de l'église. — Rôle général de Claus Sluter.

LA civilisation dont nous venons de retracer les caractères essentiels peut paraître profane à un observateur superficiel. En réalité, elle restait profondément chrétienne.

Le xive et le xve siècles furent des époques de foi, et les ducs de Bourgogne étaient pleins de piété. Philippe le Hardi veillait à ce que le service divin fût célébré royalement nuit et jour en son hôtel ; il prodigua ses dons aux chartreuses de Beaune et de Lugny, et reçut les sacrements, à son lit de mort, avec contrition et humilité. Jean sans Peur avait coutume d'habiller tous les ans, avec des robes nouvelles, l'image de Notre-Dame de Tournai, et il contribuait de son argent aux frais du baptême des Turcs qui désiraient « chrestienner ». Philippe le Bon jeûnait régulièrement, multipliait les aumônes ; il fit réparer plusieurs fois à ses dépens l'église et la chapelle de Jérusalem ; il donna dix mille écus pour construire la tour de Bourgogne qui était à Rhodes et envoya

pareille somme au roi d'Albanie. L'idée de la croisade le hanta, ainsi que son fils Charles le Téméraire, et celui-ci, poussé par « l'extrême zèle qu'il avoit au service de la foi chrestienne et à l'augmentation de l'Église », ne désirait rien tant que « d'aller contre les infidèles en sa personne ».

Une pensée morale et religieuse domine la plupart des fêtes de la cour, et c'est cette pensée que les personnages des entremets avaient charge d'exprimer. Lors de la fameuse fête du Faisan, la Sainte-Église, vêtue de satin blanc, se présenta devant Philippe le Bon pour lui dévoiler son « cœur plein d'amertume et rigueur » ; puis Madame Grâce-de-Dieu lui succéda, accompagnée des Douzes Vertus, dont chacune dit son couplet, et la cérémonie se termina par un vœu solennel fait à Dieu et à la Vierge par le duc et tous les seigneurs présents.

Les conséquences de ces manifestations furent considérables au point de vue artistique.

De même que la Bourgogne avait pris dans la civilisation française la place de l'Ile de France, de même Dijon avait reçu l'héritage de Paris. Bien qu'ils n'y fissent que de courts séjours, les ducs désirèrent lui donner les apparences d'une capitale. Une nouvelle enceinte fut tracée ; l'hygiène et la sécurité des rues furent améliorées. Pour remplacer le vieux château des ducs capétiens, Philippe le Hardi construisit la tour Neuve, appelée aujourd'hui tour de

Bar, de René de Bar, duc de Lorraine, qui y fut enfermé ; Philippe le Bon y ajouta le logis où se trouve la grande salle ; et une galerie, incendiée en 1602, réunit ces deux parties essentielles. A l'ouest, la Sainte-Chapelle obtint, vers 1399, une façade en style gothique, et le palais fut complété par ces admirables cuisines dont l'arrangement pratique révèle le rôle capital qu'elles jouaient dans la féerie ducale.

Cette vaste demeure, bâtie au centre de la ville et dont la haute tour carrée, dite tour de la Terrasse, domine encore Dijon, était le signe du pouvoir temporel des ducs. La Chartreuse de Champmol, élevée « à la gloire et louange de Dieu et de la benoîte Trinité et de la glorieuse Vierge Marie, et de tous les saints et saintes », fut le signe de leurs lointains espoirs.

Son créateur, Philippe le Hardi, a exposé lui-même ses intentions dans un acte du 15 mars 1385[1]. Considérant que, parmi les œuvres agréables à Dieu, il n'en est pas de plus profitables au salut des âmes que « les sacrifices et dévotes oraisons des religieuses et dévotes personnes qui, pour amour de Dieu, ont eslu volontairement pauvreté, déguerpi et délaissé tous honneurs, richesses et autres vanités et délices mondaines », et que précisément les frères de l'ordre

1. A l'époque de Sluter, l'année commençait à Pâques. Pour éviter les confusions qui résulteraient de cette manière de dater, nous nous conformerons constamment au calendrier actuel.

de Chartreuse, « de jour et de nuict, ne cessent de Dieu prier pour le salut des âmes, pour la prospérité et le bon état du bien public et des princes qui en ont le gouvernement », le duc déclare fonder de ses biens propres « une maison, lieu et couvent pour vingt-quatre moines et cinq autres frères lais, plus leur prieur, de l'ordre de la Chartreuse, laquelle dorénavant devra être appelée la maison de la Trinité ».

Ce document n'annonce pas un état de choses ; il le consacre. Dès le 10 septembre 1377, des travaux d'exploration et de sondage avaient été exécutés dans le vaste domaine de Champmol, situé sur la rive droite de l'Ouche, « à deux traits d'arc environ de la ville de Dijon », et, les résultats ayant paru satisfaisants, Philippe le Hardi avait acheté le terrain, l'année suivante, au prix de 800 francs d'or qui feraient aujourd'hui 16.000 francs environ. Le receveur général, Amiot Arnaut, eut mission de tenir la comptabilité et « de faire travailler aux édifices tant d'église que de maison, cloîtres et autres manoirs nécessaires », et les deux premières pierres furent posées solennellement, le 20 août 1383, en l'absence de Philippe le Hardi, par la duchesse Marguerite, accompagnée de son fils, Jean de Nevers, le futur Jean sans Peur.

L'architecte fut Drouet de Dammartin, frère de Gui de Dammartin, ancien élève de Raymond du Temple et architecte de Jean de Berry. Charles V l'avait employé aux travaux du Louvre, le duc de

Berry à ceux du château de Nesle, le chapitre épiscopal de Troyes à la grande rose de la cathédrale, Philippe le Hardi lui-même, avant de l'appeler à Dijon, lui confia la construction du château qu'il faisait bâtir sur le bord de la mer du Nord, à l'Écluse. Engagé par le duc de Bourgogne, le 20 février 1384, en qualité de « maistre général de ses œuvres de maçonnerie pour tous ses païs », il reçut six gros par jour, et ce traitement, qui était double de celui des maîtres d'œuvre ordinaires, suffirait au besoin pour donner une haute idée du personnage et marquer l'importance qu'on avait attachée en haut lieu à son acceptation.

Sous son énergique impulsion, les travaux marchèrent rapidement. Au printemps de 1385, un sergent du duché se rendit « en plusieurs lieux, quérir maçons et perriers et les contraindre venir ouvrer audit Champmol ». Des Bourguignons, des Parisiens, des Flamands, répondirent à cet appel, et le nombre des ouvriers, qui n'était guère que d'une quarantaine auparavant, atteignit et même dépassa le chiffre de quatre cents. Les matériaux affluèrent de toutes parts, par l'ancien chemin qui réunissait Champmol à Dijon et par un autre, obtenu « en rompant la pierre entre deux montagnes ». Les carrières de Resnes, d'Asnières et de Chenôve, fournirent la pierre ; l'Étang-l'Abbé donna le sable nécessaire à la fabrication du mortier ; les bois de charpente furent tirés des forêts d'Argilly, de Soirans et de Mantuan-

sous-Vergy ; la tuilerie de Montot fournit briques, tuiles et carreaux ; mais l'ardoise fut achetée à Mézières, et c'est de Hollande qu'on fit venir les belles planches destinées à faire des lambris[1].

La dédicace de l'église eut lieu le dimanche 24 mai 1388, jour de fête de la Sainte-Trinité, sous la protection de laquelle le monastère était placé. En tête de la procession, escortée par six sergents, marchait le prélat consécrateur, Pierre d'Arcis, évêque de Troyes, entouré de plusieurs autres évêques. Cette fois encore, Philippe était absent et il en était de même de son fils aîné ; mais la duchesse assista à la cérémonie avec ses autres enfants, ainsi que toute la cour, et le duc fit sentir de loin sa générosité en adressant des cadeaux aux invités de marque, de l'argent aux ouvriers. Quelques semaines après, les chartreux prirent possession de leurs cellules.

Drouet de Dammartin n'avait pas attendu ce moment pour quitter Dijon ; il était retourné depuis un an auprès de Jean de Berry, laissant les maîtres ordinaires de maçonnerie, Jacques de Neuilly et Jean Bourgeois, continuer sa besogne. Aussi bien, il ne s'agissait plus guère d'architecture : le gros œuvre était terminé et la fondation de Philippe le Hardi assurée. Les travaux, exécutés pendant les dernières

1. Les carrières de Resnes, d'Asnières et de Chenôve, et l'Étang-l'Abbé étaient situées tout près de Dijon. Argilly, Soirans, Mantuan et Montot sont des localiés plus éloignées, mais appartenant au département de la Côte-d'Or actuel.

années du XIVe siècle et au commencement du XVe, consistèrent surtout dans la décoration des bâtiments. On va voir, par la description même du couvent, quelle en fut la valeur.

La Chartreuse de Champmol était un véritable monde, car Philippe le Hardi, en fixant à vingt-quatre le nombre des moines, avait créé une chartreuse double.

Un vaste mur d'enceinte l'entourait, percé d'une grande porte surmontée d'un arc de pierre retombant sur des colonnes à chapiteaux. Le grand cloître, dont les cellules des religieux occupaient les quatre faces, mesurait 102^{m}50 de côté, et un étroit couloir le mettait en communication avec le petit cloître. Orné de galeries aux arcades ajourées, celui-ci servait de point d'appui aux autres constructions; il était limité du côté du nord, par l'église; du côté du sud, par le réfectoire, les cuisines et dépendances; du côté de l'est, par une maison, de forme allongée, qui renfermait la sacristie, le trésor et le chapitre. Au milieu du petit cloître s'élevait un puits très simple et de médiocres dimensions, qui subsiste encore avec son armature de fer forgé portant une poulie de bronze; celui du grand cloître, décoré de grandes figures de prophètes, était le fameux puits de Moïse, qu'il est plus juste d'appeler le puits des Prophètes, puisque la figure de Moïse n'a pas sur les autres une supériorité certaine.

Parmi les bâtiments conventuels, la salle capitulaire et le réfectoire se distinguaient par leur étendue et leur belle lumière ; mais la décoration en était sobre et le mobilier d'une grande simplicité. On y remarquait seulement la chaire du lecteur, adhérente au mur et dont la balustrade en bois sculpté était percée d'arcatures à claire-voie, surmontées de fleurons en amortissement. A peu près exclue de la demeure des moines, la richesse avait été concentrée dans l'église, la demeure de Dieu.

L'église de la Chartreuse mesurait 57 mètres de longueur sur 11 de largeur. Elle était flanquée de trois chapelles hors œuvre, la chapelle de Sainte-Agnès proche du portail, la chapelle de Saint-Pierre située au milieu, la chapelle ducale voisine du chevet. Cette dernière, qui servait d'oratoire au duc et à la duchesse, avait deux étages : dans le bas, la chapelle aux Anges, ainsi nommée parce qu'on y voyait une galerie d'anges en saillie sur le mur, dont chacun tenait un écu aux armes du duc ; dans le haut, l'oratoire proprement dit ouvrant sur le chœur. Une vis d'escalier, engagée dans une tourelle polygonale, y donnait accès. Orientée, l'église se terminait du côté de la ville par un chevet à trois pans.

Ni par ses dimensions, ni par ses dispositions essentielles, elle ne différait en somme des églises du temps, mais sa décoration peinte et sculptée, son mobilier, la mettaient hors de pair.

Le portail, précédé de sept marches, avait au

pignon une rose de 15 pieds de cintre, et deux gargouilles pour l'écoulement des eaux. Une grande arcade ogivale, appuyée sur deux consoles « dont l'une par manière de lyon et l'autre par manière de chien », encadrait la porte d'entrée, et, à l'intérieur de cette arcade, étaient pratiquées deux arcades semblables, mais plus petites, reposant sur des chapiteaux au feuillage finement sculpté. La Vierge, portant l'Enfant-Jésus dans ses bras, occupait le trumeau; le duc et la duchesse, ayant derrière eux leurs saints patrons, se tenaient agenouillés à ses côtés. Les portes offraient chacune quatre écussons où étaient « entaillées les armes de Monseigneur, de Madame, de Bourgogne, et de Mgr le comte de Nevers[1] ».

La nef était unique, mais à l'endroit où sa voûte, richement lambrissée, se raccordait aux murs, couraient des limandes, c'est-à-dire de larges bandes monochromes semées d'écus aux armes ducales. Un jubé, décoré de six petites chapelles de bois, séparait la partie antérieure, réservée aux frères, de la partie postérieure ou chœur des moines, cette dernière garnie de stalles adossées au jubé pour le prieur et

1. Comme les armes du duc et de la duchesse étaient peintes ou sculptées sur presque tous les murs, il est intéressant de rapporter ce qu'en dit Olivier de La Marche : « Si prit le duc Philippe le Hardi les armes de Bourgogne, qui sont de 6 pièces d'or et d'azur en bandes, bordées de gueulles, et les écartela de France en chef, semé de fleur de lis. Au regard de Madame Marguerite sa femme, elle porta les armes de Flandres, qui sont d'or à un lyon de sable mouflé de gris ».

les autres officiers du couvent, appuyées aux murs latéraux pour les simples moines. Trente fenêtres versaient à l'intérieur des flots de lumière qui s'irisaient en passant à travers des verrières de couleur portant l'image de la Vierge ou des écus aux armes ducales, et cette lumière, glissant jusqu'au fond de la chapelle aux Anges, y éclairait les statues de la Vierge, de saint Jean-Baptiste, de saint Antoine et de saint Georges, et, dans un triptyque au-dessus de l'autel, les trois groupes de la Visitation, de l'Annonciation et de l'Assomption. Une fenêtre, plus grande que les autres, avait été pratiquée dans le chevet; au-dessus d'elle, sur une haute console en encorbellement, se dressait l'image en pierre de la Trinité.

Parmi les meubles, d'une valeur inestimable, qui complétaient cet admirable ensemble, figuraient la chaire en bois sculpté destinée au célébrant et à ses acolytes, le maître-autel et le lutrin de cuivre jaune. Le maître-autel était entouré de cinq grands chandeliers de cuivre et surmonté de quatre colonnes portant quatre anges agenouillés, dont deux présentaient le heaume du duc et un écu aux armes de Bourgogne, et les deux autres les instruments de la Passion; le lutrin avait la forme d'un aigle aux ailes éployées, qui tenait dans ses serres deux serpents aux queues entortillées de manière à former le support du livre. A la voûte se balançaient des lanternons, ornés de bannières carrées aux armes ducales et destinés à illuminer l'église pendant la

nuit. Dans le trésor s'amoncelaient les croix, les encensoirs, les porte-paix, les burettes, les cuillers en argent doré, destinés au service divin, les draps d'or, de soie, de satin de Chypre, avec lesquels on faisait les vêtements sacerdotaux, la parure du chœur et des autels.

Du dehors, le spectacle n'était pas moins beau. Des gargouilles de pierre, aux visages étranges, couraient le long des corniches ; des pinacles élégants, taillés en pyramides, formaient les amortissements ; le clocher, dont la cloche pesait environ mille livres, était terminé par une croix de cuivre et un coq en airain pur de Bouvines. Au chevet, un ange debout faisait flotter au vent un grand pavillon aux armes ducales.

On connaît les noms des artistes qui collaborèrent à ce travail. Jean de Beaumez peignit la voûte de l'église, le triptyque et les statues de la chapelle aux Anges, des tableaux pour les cellules et des retables pour les autels. Jean Maelweel exécuta, à l'entrée du parloir, « la peinture de certaine histoire », et, à l'intérieur, huit écussons armoriés. Jean de Liège sculpta la chaire et les portes de l'église, et probablement le lectoire. Joseph Colart est l'auteur du maître-autel, du lutrin, et des ornements de cuivre qui paraient le faîte de la toiture. Les verrières furent l'œuvre commune de Jean de Thioys et de Robert de Cambrai. L'image de la Trinité sortait des mains de Jean de Marville ; mais la plupart des autres sculptures,

notamment les statues du portail et le puits des Prophètes, doivent être attribuées à Claus Sluter.

Comment ces hommes, de valeur différente, exerçant des métiers divers et venus des contrées les plus opposées, avaient-ils réussi à composer une œuvre d'un caractère aussi homogène ? Nous le savons avec certitude.

Drouet de Dammartin ne fut pas seulement un architecte ; il fut un de ces maîtres d'œuvres, comme le haut moyen âge les avait connus, qui menaient ensemble la construction et l'ornementation, tout en laissant aux sculpteurs et aux peintres qui travaillaient sur leur domaine la plus grande liberté. Ainsi, Philippe le Hardi avait jugé indispensable au succès de son entreprise que la chaîne des temps fût renouée, et rétablie l'unité de direction seule capable d'assurer véritablement l'unité des résultats. Lorsque Drouet partit, il ne fut pas remplacé dans cette éminente situation ; mais un autre vint, sinon de suite, du moins quelques années après, qui, par son action incessante et énergique, ses conseils toujours écoutés, exerça sur le duc de Bourgogne une influence comparable à la sienne, et mit la décoration, qui restait presque toute à faire, en harmonie avec la maçonnerie. Ce fut Claus Sluter.

La charpente de l'oratoire ducal a été exécutée sous sa direction, et en se conformant, point par point, aux dessins qu'il avait fournis ; le modèle en pierre des anges coulés en laiton par Colart sortit de

son atelier, et les verrières de l'église furent choisies par lui. Ces faits prouvent déjà l'étendue et la variété de ses connaissances; mais il était avant tout sculpteur, et c'est comme sculpteur qu'il doit être étudié. Aussi bien, la chose est relativement facile.

La Chartreuse fut vendue lors de la Révolution, transformée en carrière de pierres, et si bien détruite qu'il n'en subsiste presque rien. Pourtant, dans le domaine de Champmol, devenu depuis 1832 la propriété du département de la Côte-d'Or qui y a fait bâtir un asile d'aliénés, trois vestiges rappellent encore le passé : la vis de l'oratoire de Philippe le Hardi, le portail de l'ancienne église, le puits des Prophètes[1]. Ainsi, les deux chefs-d'œuvre de Sluter ont eu la bonne fortune de survivre à tant de bouleversements; ils se trouvent encore à l'endroit où le maître imagier les avait mis, et ils vont nous permettre de comprendre ce que furent l'homme et l'œuvre.

1. Les portes d'entrée (à leur ancienne place) et la partie supérieure de la chaire de Jean de Liège (au musée de Dijon) ont été également conservées.





DEUXIÈME PARTIE

L'HOMME ET L'ŒUVRE

CHAPITRE PREMIER

LA VIE DE CLAUS SLUTER.

Origine de Sluter. — Ses rapports avec Philippe le Hardi ; son voyage à Mehun-sur-Yèvre. — L'hôtel des imagiers du duc de Bourgogne. — Activité de Sluter. — Son caractère ; sa mort.

Claus Sluter était originaire de Hollande, ainsi qu'il résulte d'un acte du 7 avril 1404, provenant des archives de l'abbaye de Saint-Étienne de Dijon, où il est appelé « Claux Sluter de Orlandes, ouvrier d'ymages ». Son prénom est l'équivalent hollandais de Nicolas. Son nom a été écrit par les contemporains de diverses manières : *Celoistre, Celustre, Celeustre, Slustre, Slutre ;* mais l'orthographe exacte est *Sluter.*

Il y a quelques années, un érudit qui s'occupe de choses bourguignonnes, M. Henri Stein, découvrit,

dans une pièce inédite des Archives nationales, le nom d'un certain « Claux de Sleusseure dit de Moyance, maçon », qui tenait hôtel à Bourges au mois de septembre 1385, et y travaillait pour le duc Jean de Berry. Rapprochant ce nom de celui de Celeustre, il en conclut que le personnage qui travaillait à Bourges était, sinon le Sluter de Bourgogne, du moins son père. Ainsi Claus Sluter appartiendrait à une famille de la Haute-Allemagne, et il aurait été amené à Dijon par Drouet de Dammartin, qui avait connu le vieux Sluter quand il était lui-même maître des œuvres de maçonnerie du duc de Berry. Cette hypothèse repose sur des considérations philologiques inexactes, et elle est contredite par le document même de M. Stein, ou il est dit que Claus de Sleusseure « n'avoit aucuns amiz charnels ès partis de deçà »[1].

Nous devons donc nous résigner, jusqu'à nouvel ordre, à ne point connaître la famille de Sluter et l'endroit de sa naissance. Nous ignorons de même à quelle date il est né et quelle fut son existence avant son arrivée à Dijon ; mais un texte, d'une irréprochable précision, établit qu'il était installé dans la capitale du duché de Bourgogne le 1er mars 1385,

1. *Sleusseure* est un nom allemand qui, transposé du français dans sa langue originelle, doit être orthographié *Schlœsser;* Sluter est au contraire un nom hollandais. On trouve aujourd'hui en Hollande des familles qui s'appellent Sluyter, Suter, Suyter, etc.

et qu'il y travaillait à la sépulture de Philippe le Hardi, moyennant salaire de deux francs par semaine, comme second ouvrier de Jean de Marville.

Jean de Marville, appelé quelquefois aussi de Mereville, de Menneville ou de Menreville, est un sculpteur d'origine flamande; plusieurs localités du Nord de la France et de la Belgique portent en effet ce nom[1]. Il fut d'abord employé par Charles V à la sculpture de la chapelle que ce prince fonda en l'église de Rouen. Le mandement royal porte la date du 6 juin 1369. Trois ans après, le 22 janvier 1372, Jean de Marville est au service du duc de Bourgogne; il porte le titre d' « ymagier d'autel et varlet de chambre de Monseigneur », et ses gages sont établis à huit gros par jour pour lui, un valet ouvrier, et un autre valet avec un cheval. Les ouvriers, qui travaillent sous ses ordres sont, avec Sluter, Philippot van Eram premier ouvrier, puis Gillequin Tailleleu, Tassin fils du dit Gillequin, Liefvin de Hane, Mant frère dudit Liefvin, Hannequin Vauclair, Thomassin dit Larmite, Hannequin Stienne Vauclair.

Cette carrière honorable prouve, à défaut d'une œuvre authentique que nous ne possédons malheureusement pas, que Marville était un artiste de valeur. La maladie l'obligea de cesser ses travaux, le 1er mai 1389; mais son atelier ne resta pas longtemps fermé. Le 23 juillet suivant, Claus Sluter lui succéda dans

1. Marville, sur les confins du Luxembourg ; Merville, dans le département du Nord ; Merwel, dans le pays de Liège.

tous ses droits, titres et privilèges. Il fut entendu que le receveur Jean d'Auxonne lui paierait les matériaux qu'il aurait achetés et les ouvriers « pour les jours que ledit Claus lui certifierait par son serment en sa conscience et par ses lettres, qu'ils auraient vaqué au propre fait de mon dit seigneur ». Un sceau, dont on peut voir l'empreinte aux Archives départementales de la Côte-d'Or, fut attribué au nouveau chef sculpteur ; il figure un écu en pointe soutenu par deux oiseaux aux ailes éployées, ayant dans son champ une clef, au-dessus en caractères gothiques Claus, au-dessous Sluter [1].

Le traitement de Sluter comptait parmi les plus considérables de la cour de Bourgogne [2]; les avantages accessoires qui y étaient joints étaient ceux que les ducs accordaient aux artistes dont ils appréciaient particulièrement le mérite. Il recevait en outre un hôtel.

Au centre du vieux Dijon, entre le Palais ducal et la partie de l'ancienne enceinte romaine qu'on

1. *Archives départementales de la Côte-d'Or*, B. 382. — C'est le sceau qui a permis de fixer définitivement l'orthographe du nom de Sluter. La présence d'une clef dans les armoiries s'expliquerait par le fait que *Sluter*, en hollandais, signifie *clef*.

2. La valeur du gros étant de 1 fr. 65 environ à cette époque, le traitement de Sluter atteignait, en chiffres ronds, 4.800 francs par an. Le peintre Maelweel, contemporain de Sluter, recevait également, du moins au début, 8 gros par jour; mais son prédécesseur, Beaumez, n'avait que 6 gros, soit un peu plus de 2.700 francs par an, et Broederlam, « retenu à 200 francs de pension » annuelle, touchait de ce fait 4.000 francs.

dénommait le mur des Sarrasins, se développait un vaste quartier, tellement peuplé de fonctionnaires qu'il était considéré comme une dépendance naturelle de l'hôtel ducal. Les principaux bâtiments y étaient occupés par les grandes administrations du duché, chambre des comptes, chancellerie, baillage ; les autres, par des notaires, des magistrats. C'est là que Sluter fut logé, dans une maison attenante au jardin des comptes, sur l'emplacement du Tribunal de Commerce ou du Palais de justice actuel.

Il ne semble pas que cette désignation ait été faite au hasard. Lorsque le duc de Bourgogne habitait Dijon, il se rendait régulièrement à sa chambre des finances, où aucun compte ne pouvait être clos en dehors de sa présence et où il devait signer de sa main et sceller de son sceau toutes les dépenses et tous les rôles. Il allait aussi dans le voisinage faire visite à son favori, le grand chambellan Gui de La Trémoïlle, qu'il aimait entre tous ses conseillers et auquel il demanda, par testament, de se faire ensevelir « au plus près de ses piés ». Pour voir ses sculpteurs, il lui suffisait de traverser le jardin ou la rue, et les distributions de vin faites aux ouvriers prouvent qu'il n'y manquait pas. Philippe le Hardi sut unir avec un rare bonheur les intérêts de l'art et ceux de la religion, en construisant la Chartreuse de Champmol et en lui consacrant les meilleures heures de sa vie. Il n'est pas téméraire d'affirmer qu'il choisit à dessein le local où se préparaient les embel-

lissements de l'église et du cloître, afin de pouvoir s'y transporter aisément et se rendre compte par lui-même du travail quotidien.

Le duc tenait aussi à ce que son imagier n'ignorât rien des progrès de l'art contemporain.

A ce moment, l'artiste le plus renommé de toute la France, à la fois peintre et sculpteur, était André Beauneveu de Valenciennes, ce « maître Andrieu », dont Froissart déclare à bon droit qu'il « n'avoit meilleur ne le pareil en nulles terres, ne de qui tant de bons ouvraiges feust demouré en France ou en Haynnau, dont il estoit de nacion et ou royaulme d'Angleterre ». Beauneveu travaillait au château de Mehun-sur-Yèvre pour le duc de Berry, et le duc de Bourgogne, qui avait vu de près sa besogne, désirait beaucoup que ses artistes allassent y prendre des leçons. En 1392, Jacquemart Donne et Gilles Largent, maîtres des œuvres de charpenterie et de maçonnerie de Philippe le Hardi en Flandre, se rendirent à Mehun avec un valet et trois chevaux, aux frais du duc et sur son ordre, pour visiter les ouvrages en cours, et ils y restèrent seize journées. Au mois d'octobre ou de novembre 1393, Claus Sluter et Jean de Beaumez furent envoyés au même lieu, « pour visiter certains ouvraiges de peintures, d'ymaiges et d'entailleures et autres que monseigneur de Berry faisait faire audit Meun », et ils furent deffrayés l'un et l'autre des dépenses faites pendant ce voyage.

Un dernier trait achève de prouver la faveur

dont Sluter jouissait auprès de Philippe le Hardi : ce sont les gratifications considérables et fréquentes que le duc lui accorde « pour cause des bons et agréables services qu'il lui a fais et lui fait chacun jour et pour lui mieux avoir ses nécessités et son service ». On peut dire qu'aucun artiste, à part van Eyck, le peintre officiel de Philippe le Bon, diplomate à ses heures et chargé, comme plus tard Rubens, de missions spéciales, n'a joui auprès des ducs de Bourgogne d'une situation plus privilégiée.

La confiance de Philippe le Hardi était légitime. Les comptes qui, dans leur sécheresse, ont certaines mentions significatives, appellent parfois l'hôtel où Sluter devait « ouvrer et faire les besognes que monseigneur l'avait enchargé de faire de son métier » la *maison de Claus*. Cette expression est tout à fait juste. Lorsque Sluter s'y établit, après Jean de Marville, il trouva une vieille bâtisse branlante, étroite, presque sans fenêtres, peu commode pour travailler, et qui serait tombée si l'on n'y eût porté remède. Chaque année, des sommes importantes furent consacrées, sur sa demande, à des travaux de consolidation, d'appropriation, d'agrandissement. Ainsi, cet hôtel fut son œuvre, et, par la manière dont il l'organisa, on peut voir déjà combien remarquables furent ses aptitudes et sa méthode de travail.

Il ne s'agit pas d'une maison ordinaire, comme en possédaient les petits bourgeois et les marchands, mais d'une habitation semblable à celles que préfé-

raient les seigneurs et les riches commerçants retirés des affaires : les comptes disent parfois « les hôtels ». Un mur couvert de « laves », au milieu duquel s'ouvrait la porte d'entrée, la séparait de la « voie commune ». Cette porte franchie, on pénétrait dans une cour. La demeure particulière du maître imagier s'élevait au fond, sa facade tournée du côté des jardins de la chambre des comptes : elle avait deux étages, et, suivant un usage fréquent au XIVe et XVe siècle, elle était construite à « pans de bois », c'est-à-dire avec des pièces de charpente assemblées, dont la maçonnerie remplissait les interstices. Quatre grandes fenêtres lambrissées, d'une huisserie très soignée, éclairaient chaque étage ; un perron de plusieurs degrés donnait accès dans la grande salle du rez-de-chaussée, ornée d'un beau plancher de chêne supporté par de vigoureuses solives. Primitivement, cette salle tenait toute la largeur du bâtiment, mais une cloison y avait été pratiquée, de manière à faire une seconde chambre couramment appelée la « chambre de Claus ». Une petite pièce et une cuisine, munie d'un dallage de pierre, complétaient cette installation.

L'atelier de Sluter se trouvait placé vers la porte de la rue, afin que le maître pût surveiller, en travaillant, l'entrée des ouvriers et des matériaux, et il communiquait directement avec la cour par une porte. Tout à fait à part, les ouvriers occupaient d'anciennes écuries, où Gui de La Tremoïlle mettait

ses chevaux avant que l'achat de terrains contigus à l'hôtel de ville lui eût permis de s'étendre d'un autre côté. Plusieurs loges y avaient été aménagées, et leurs portes garnies de serrures. Une partie des écuries gardait cependant son affectation première, le chef sculpteur pouvant, dans certaines circonstances, avoir des chevaux à son service. La maréchalerie, transformée en loge et restaurée, était également conservée; elle possédait une enclume, deux chevalets, une meule avec son auge, une paire de soufflets de forge, tout neufs, « avec la perche et la croisée pour lever et abaisser lesdits soufflets ». Ces ustensiles servaient pour aiguiser et réparer les outils à l'atelier même.

Représentons-nous maintenant ce qui se passe, les jours de travail. Pendant que Sluter est installé dans son ouvroir et les compagnons dans leurs loges, la grande porte de la rue s'ouvre, et des chars, traînés par cinq ou six chevaux, introduisent les gros blocs extraits de la carrière et préalablement débités. Ce sont des pierres blanches tirées des montagnes de la Bourgogne, de Tonnerre et d'Asnières près Dijon, ou bien de l'albâtre et du marbre. La pierre de Tonnerre, qui ne peut être utilisée qu'au bout d'un an, est déchargée dans la cour où elle restera tout le temps nécessaire; mais la pierre d'Asnières, facilement exposée « à la pourreture et gelée », est immédiatement placée sur des civières et portée à l'intérieur. Bien d'autres précautions sont prises pour

l'albâtre et le marbre. On les met aussitôt à l'abri, on les couvre avec de la toile, afin de les préserver des mouches, on les scie, et chaque morceau est déposé dans un coffre en bois de chêne ou de hêtre, garni de ferrures, fermé par des serrures à clefs.

Quand il s'agit d'acquisitions de cette importance, Sluter ne confie à personne le soin de les faire; il achète lui-même sur place, soit à Paris, auprès des marchands génois, soit aux Pays-Bas, auprès des propriétaires des riches carrières de la Meuse. C'est ainsi qu'il se rendit à Paris, au mois de décembre 1392, en compagnie du trésorier Josset de Halle, pour se procurer de l'albâtre auprès de Christofle de la Mer, et, au mois d'août 1395, dans l'évêché de Liège. Au cours de ce dernier voyage, il visita Dinant, Liège et Malines, et rapporta « certaines marchandises de verre et de pierre de marbre, pour convertir en l'église des chartreux ».

La matière à sculpter une fois choisie et réduite aux dimensions voulues, des manœuvres la plaçaient sur de gros bancs de chêne, disposés pour « ouvrer dessus les ymaiges », puis la statue terminée était mise dans un de ces coffres dont il a été précédemment question, soigneusement emballée dans du foin, et conduite avec mille précautions à son emplacement, où Sluter lui-même venait procéder à l'installation et exécuter les dernières retouches.

La belle ordonnance introduite par Sluter dans l'hôtel des imagiers du duc de Bourgogne prouve

qu'il fut un homme de goût, un esprit méthodique et pratique, et qu'il n'était point étranger au métier d'architecte; l'animation qui régnait dans les cours et ateliers donne l'idée d'une activité féconde, et montre qu'il fut avant tout un grand travailleur.

Quelle besogne et quelle responsabilité lui incombaient ! on ne se le représente pas, en effet, sans étonnement. Délégué officiellement par le duc pour passer des contrats avec les fournisseurs de toute nature, les ouvriers et les manœuvres, il est responsable du choix de ces derniers, de la bonne qualité des matériaux et des outils. Pour découvrir les hommes et les objets qui lui conviennent, il doit se déplacer assez fréquemment, sans que le travail souffre de son absence, et posséder une comptabilité en règle, soumise au contrôle des officiers du duc; tâche multiple et ingrate, qui l'oblige à posséder des aptitudes diverses et contradictoires, à paraître commerçant, financier, teneur de livres, sans cesser d'être artiste.

Nous ne connaissons pas toutes les sculptures qui sortirent de ses mains et de celles de ses collaborateurs : il n'en existe aucun catalogue complet et il n'y en aura jamais. Mais, à considérer les mètres cubes de pierre, de marbre et d'albâtre, entrés dans son atelier pour en repartir ouvrés au bout de quelques mois, et la liste, même incomplète, de ses ouvrages conservés ou perdus, on imagine que ce fut une œuvre vraiment prodigieuse que la sienne et

l'une des plus importantes parmi celles qui ont été exécutées par les sculpteurs de tous les temps.

Jean de Marville avait eu pour objet principal, sinon unique, de faire le tombeau de Philippe le Hardi. Sluter continue ce travail, mais, avec lui, il n'est plus question seulement d'exécuter la sépulture ducale ; il s'agit de décorer toute la Chartreuse de Champmol, la Sainte-Chapelle de Dijon, le château de Germolles, où la duchesse Marguerite de Flandre se plaisait particulièrement et auquel elle réservait son argent et ses soins [1]. On sait que des sculptures de la Chartreuse, deux seulement, le *Portail* de l'église et le *Puits* du grand cloître, ont subsisté. Il en est d'autres que nous connaissons, au moins de nom : une *Pietà* représentant la Vierge, escortée de deux petits anges, qui tenait Notre-Seigneur embrassé (1390) ; un *Ymaige de Dieu,* fixé par quatre petites bandes et un gros barreau de fer à la voûte de la chapelle aux Anges (1393), et, dans la même chapelle, les statues de *Saint Georges* (1393), de *Saint Michel tenant le diable enchaîné* (1396), et de *Sainte Anne* (1399). La façade de la Sainte-Chapelle reçut, à une date indéterminée, un *Saint Jean l'Évangéliste*, en pierre d'Asnières, haut de $2^{m}60$, un cadran et un écusson aux armes de Bourgogne, dont la peinture fut confiée à maître Arnoul Picornet. En 1393, Sluter se rendit à Germolles pour y poser

1. Germolles se trouve dans le département de Saône-et-Loire. Le château est en ruines.

plusieurs ouvrages, mais nous ignorons quels sujets ils figuraient, et, de toute la décoration exécutée sur l'ordre de la duchesse, on n'a retenu qu'une image de *Notre-Dame,* au-dessus de la porte du château, entre 1397 et 1399, et peut-être les deux portraits de Philippe et de Marguerite, placés dans la « Salle des moutons », qui furent restaurés un demi-siècle plus tard, moyennant six francs, par Salomon de Morbeyque, « ymaigier, demorant à Châlon ».

Dans l'exécution de cette grande tâche, le génie du maître apparaît singulièrement puissant, mais son caractère se révèle peu facile. Sombre et défiant, recherchant la solitude, aimant à travailler seul : tels sont les traits sous lesquels il se découvre. Aucun document ne parle de sa femme et de ses enfants ; il est donc vraisemblable qu'il ne fut jamais marié et ne s'embarrassa pas d'une famille. Aussitôt qu'il a pris possession de son atelier, il fait mettre partout des gonds, des verroux, des serrures, trois crampons et une chaîne de fer aux fenêtres de son ouvroir, trois serrures « dont il y en a deux trefforées et l'autre à bosse », aux huisseries et guichets dudit ouvroir. Mais cela ne lui suffit pas ; il est encore trop près de la rue et, dix mois après son arrivée, il se fait construire, pour son usage personnel, une galerie en appentis, éclairée par plusieurs fenêtres, où il pourra travailler seul, à l'écart du mouvement et du bruit.

Le nombre de ses ouvriers n'atteignit qu'excep-

4

tionnellement le chiffre de neuf, que Marville avait à peu près maintenu et parfois même dépassé, et deux seulement, Hannequin de Prindalle et Vuillequin Semont, fournirent un assez long service[1]; les autres, Pierre Beauneveu, Jean Hulst, François Marate, Antoine Cotelle de Namur, Gilles de Senef, Jehannin de Honet, Pierre de Liquerque, Pierre Aplemain, ne firent que passer. Sluter écarta rapidement ceux qui avaient été employés par son prédécesseur, et notamment les meilleurs, Philippot Van Eram et Gillequin Tailleleu, sans doute parce qu'il estimait n'avoir point sur eux une autorité assez rigoureuse. Il remplaça en partie les Flamands, dont Marville s'était exclusivement servi, par des Bourguignons : Guillaume de Benoisy-en-Auxois, Perrin de Thorey, Jean Midey de Fleurey-sur-Ouche, Jean de Regny, et c'est parmi les Bourguignons qu'il prit ses manœuvres : Jeannin Ligier de Sens, Hugues Chevrey de Selongey, Jean de Salins, Perrenot Sébillotte de Pontailler, Jean de Frasans[2]. Souvent aussi, il fit préparer ses matériaux au dehors par des maçons et des polisseurs, qui travaillaient à la pièce et lui envoyaient des morceaux tout prêts. Il finit par trouver que ses aides étaient encore trop nom-

1. Hannequin de Prindalle, onze ans (1389-1399), et Vuillequin Semont, six ans (1389-1394).

2. Ces localités étaient situées, soit dans le duché, soit dans le comté de Bourgogne; mais duché et comté étaient alors réunis sous les mêmes lois.

breux; il les renvoya, sauf son neveu, Claus de Werve, qu'il avait fait venir de Hollande, et deux compagnons, et il se trouve que les années où il produisit le plus sont celles où il avait le moins d'ouvriers[1]. Ainsi se complète le rapprochement avec Michel-Ange, qùe son *Moïse* a naturellement suggéré.

Aux fêtes de Pâques de 1399, Claus Sluter, épuisé par ce labeur incessant, tomba malade. Ce fut une « griefve et périlleuse maladie », pendant laquelle il dut faire « granz frais et missions en physiciens et apothicaires », que Philippe le Hardi l'aida d'ailleurs généreusement à supporter. Il n'abandonna pas son métier pour cela, puisque — nous le verrons plus loin — c'est à cette dernière période de sa vie qu'appartiennent ses admirables statues de prophètes. A vrai dire, il ne l'abandonna jamais, même quand il se sentit proche de la mort.

C'était une coutume très répandue au moyen âge de laisser son bien aux abbayes, à condition d'y être logé et nourri pour le restant de ses jours; des vieillards, des femmes, recherchaient cette retraite. Claus Sluter, probablement vieux et malade, imita cet exemple; il se retira à Saint-Étienne de Dijon, le 7 avril 1404, trois semaines avant la mort de Philippe le Hardi.

1. Pendant l'année 1393, qui fut la plus féconde de sa carrière, et où il termina, en dehors des statues perdues citées plus haut, l'image de Marguerite de Flandre, Sluter n'eut à son service que deux aides et un apprenti.

Un contrat fut passé par lui, à cette occasion, avec l'abbé de Saint-Étienne et les religieux du couvent assemblés dans la salle du chapitre au son de la cloche, en présence de plusieurs témoins, parmi lesquels le peintre Maelweel. Il y était dit que « Claux Sluter de Orlandes, ouvrier d'ymages et varlet de chambre de Mong^r le duc de Bourgogne », recevrait, en récompense des services qu'il avait rendus au monastère et de la somme de quarante francs d'or qu'il lui avait donnée, une chambre située près du réfectoire, « pour avoir en ycelle chambre sa demourance et aisance, pour luy et un varlet, sa vie durant », et y « aler et venir, et converser honnestement, touteffoiz que bon lui semblera[1] ». Chaque dimanche, il aurait « vingt-huit michotes », et, chaque jour, une pinte et demie de vin, mesure de Dijon. Lorsqu'il habiterait la ville, il pourrait, « en apportant son pain et son vin », venir manger au couvent, avec les religieux, et lorsqu'il serait « dehors du lieu », il emporterait sa provision, « come se il estoit present ». Devenu le « féal » de l'abbé, il participerait « ès messes, prières et oroisons » du monastère, de même que l'abbé et les religieux « ès prières et oroisons dudit Claux ».

1. Faut-il entendre par ces services, que Sluter avait rendus « ou temps passé » au monastère ou à son abbé, l'exécution de quelque œuvre de sculpture ? La chose est probable, et ainsi la liste des monuments, à la décoration desquels notre sculpteur a travaillé, se trouverait encore accrue.

En spécifiant qu'il pourrait sortir à volonté et séjourner hors de Saint-Étienne, c'est-à-dire à Champmol ou dans son ancien hôtel, Sluter témoignait son intention de travailler encore ; mais il mourut peu de temps après, probablement au mois de janvier 1406.



Sceau de Claus Sluter.

CHAPITRE II

LE PORTAIL DE LA CHARTREUSE

Historique du portail. — Son état actuel; description et signification des groupes. — La Vierge est-elle de Sluter ?

La décoration du portail de la Chartreuse avait été décidée du vivant de Jean de Marville, et il fut entendu dès ce moment que les statues des donateurs y figureraient. En effet, au mois de juillet 1388, le voiturier Jean de Mirecourt, ordinairement chargé du transport des œuvres d'art, conduisit à l'hôtel de sculpture deux grands blocs de pierre d'Asnières, « pour faire deux tabernacles pour le portal de l'église de Champmol, où seront les images de Monseigneur et de Madame », et, au mois de novembre suivant, une autre grande pierre « pour faire le siège sur lequel sera l'image de Monseigneur ou portal de l'église ». Mais ces matériaux étaient encore intacts quand Marville mourut. C'est donc à Sluter qu'il faut attribuer les dessins, les modèles, et la meilleure part de l'exécution à laquelle collaborèrent, suivant l'usage, des ouvriers de l'atelier, notamment Pierre Beauneveu, Jean Hulst et François Marate.

La duchesse, qui surveillait les chantiers de la

Chartreuse en l'absence de son mari, aurait voulu que le travail fût avancé lorsque Philippe le Hardi viendrait à Dijon, au mois de février 1390, recevoir le jeune roi Charles VI, qui chevauchait alors à travers ses États, et, pour encourager Beauneveu à bien seconder son patron, elle lui accorda un supplément de solde d'un gros par jour. Les choses n'allèrent pas plus vite après cette générosité. Quelques consoles étaient seules fixées à l'arrivée de Philippe, et l'on ne voyait ni les statues du duc et de la duchesse, ni celles de leurs saints patrons qui devaient prendre place derrière eux. Ces dernières furent posées au mois d'août 1391, et celle de la duchesse au mois de décembre 1393. « Nulle part on ne trouve trace de l'installation de la statue du duc au portail, ce qui porte à croire qu'elle a dû être achevée et mise en place pendant la période pour laquelle nous manquent les comptes de l'atelier de sculpture, c'est-à-dire en 1396 ou 1397[1]. »

Quelque temps après, Sluter, désireux de préserver son ouvrage, plaça au-dessus de lui un toit suspendu, et le portail, heureusement épargné à la Révolution, fut adopté en 1832 « comme point de départ pour les bâtiments de l'hospice à élever. »

Mais si la statue de Philippe le Hardi se trouvait « dans un état presque parfait de conservation », rien n'y manquant, sauf « des ornements de la tête », la duchesse, au contraire, était fortement « endom-

1. Monget, *la Chartreuse de Dijon*, t. I, p. 275.

magée » ; les mains avaient disparu ; la face antérieure et les parties saillantes de la coiffure avaient été brisées ; derrière le dos gisaient des fragments de couronne et des tresses de cheveux [1]. Une restauration sommaire fut opérée, un porche fermé construit, et ce porche rattaché à l'entrée de la nouvelle église, où il se voit encore.

A gauche de la porte par rapport au spectateur, le duc *Philippe le Hardi* se présente, à genoux, les mains jointes. Ses longs cheveux ondulés sont ceints du bandeau ducal, et il porte sur sa robe le manteau de cour surchargé d'un étroit collet d'hermine ; l'étoffe souple tombe en plis verticaux, pour se relever, par de profondes cassures, sur les pieds dont la forme est largement dessinée. Le visage rasé, aux chairs épaisses, bouffies et molles, aux traits empâtés, est celui d'un vieillard ; mais à la largeur des épaules on reconnaît le vigoureux chevalier qui combattait jadis les Anglais à Poitiers, et la physionomie s'éclaire d'un sourire plein de finesse et de bonhomie. *Saint Jean-Baptiste*, tenant l'agneau dans la main droite, dresse derrière le duc sa haute stature. Une abon-

1. On trouvera dans le *Voyage pittoresque en Bourgogne* (Dijon, 1833), p. 49, une curieuse planche donnant le portail de la Chartreuse avant la restauration. En outre, le musée de Dijon possède deux moulages des bustes de Philippe le Hardi et de Marguerite de Flandre, où l'on a rétabli, sur la tête du duc « des ornements de la tête », c'est-à-dire les cabochons du bandeau, et sur celle de la duchesse la tresse de cheveux avec la couronne.

dante draperie s'enroule autour de son corps et de ses membres, en multipliant tours et replis, et se termine par un pan d'étoffe jeté par dessus la tête : une belle tête d'homme mûr, remplie de douceur et de noblesse, avec des joues pleines, de longs cheveux et une longue barbe aux mèches puissamment traitées.

Sur la droite, *Marguerite de Flandre* fait face à son mari, agenouillée comme lui et comme lui portant un costume de cérémonie : jupe longue qui recouvre les pieds ; garde-corps en hermine, qui prend la taille et dessine la ligne de la poitrine et des épaules. L'absence des mains et les mutilations du visage gâtent malheureusement cette statue, qu'accompagne celle de *Sainte Catherine*, reconnaissable au fragment de roue dentée qu'elle tient de la main gauche. La sainte est vêtue d'une robe lâche, retenue à la taille par une courroie, et d'une mante ; le genou droit est légèrement infléchi ; la tête, coiffée d'un capuchon, rappelle, par son expression et sa facture, celle de saint Jean qui lui fait pendant.

Ces deux groupes, attenants l'un et l'autre aux pieds-droits du portail, s'élèvent d'environ 2^{m} 50 au-dessus du sol. Les images du duc et de la duchesse sont de grandeur naturelle, celles des saints d'une taille un peu supérieure ; chacune d'elles est protégée par un dais hexagonal en style gothique et repose sur une console supportée par de petits personnages à longue barbe, en robes et chaperons, qui tiennent dans leurs mains des phylactères ou des livres. Le

travail des accessoires est d'une délicatesse à laquelle l'ornemaniste le plus minutieux trouverait difficilement à reprendre, mais il ne saurait détourner l'attention de la scène principale, dont on n'a encore vu qu'imparfaitement la portée.

Pendant que le duc et la duchesse prient, leurs patrons se demandent si le Ciel acceptera l'offrande qui lui est faite, et leurs corps se penchent en avant, leurs regards se dirigent avec anxiété vers le trumeau où, sur un socle orné de P et d'M, la *Vierge* se tient debout. L'acte de fondation de la Chartreuse l'avait associée à Dieu dans un même élan d'hommage et de reconnaissance; il était juste qu'elle intercédât auprès de lui en faveur de ceux qui l'avaient si magnifiquement glorifiée. Ce n'est cependant pas la Vierge-Reine que le sculpteur a représentée, mais la Vierge-Mère, et sa modeste couronne se distingue à peine sur le voile qui la recouvre. Le corps rejeté en arrière, de manière à porter aisément le poids de l'Enfant, le bras droit écarté dans un geste large qui entraîne robe et manteau et les ride en plis obliques, Marie contemple avec recueillement son divin Fils assis sur son autre bras. Jésus, dont les petits pieds nus émergent du léger vêtement qui l'enveloppe, tourne vers sa mère sa tête bouclée.

Cette belle Vierge, dans laquelle on ne sait ce qu'il y a de plus admirable, de l'expression ou du mouvement, a été contestée à Sluter.

Précisément parce qu'elle est « pleine de mouve-

ment », M. Dehaisnes a exprimé l'avis qu'elle « pourrait être d'une date postérieure au XIVe siècle [1] ». L'examen du style amena Courajod à une conclusion opposée, mais également défavorable à Sluter. Selon lui, « le déhanchement de la figure et surtout la forme particulière des plis multiples, pris dans une étoffe abondante et molle, ronds, roulés en tire-bouchons, et non plus brisés et anguleux », révèleraient « un art antérieur plutôt que postérieur », et, « si quelque chose dans l'ensemble du travail du portail peut être attribué à Jean de Marville, c'est la Vierge [2] ». Considérant qu'il n'est pas question, dans les comptes de la Chartreuse, de l'exécution et de la pose de cette statue, mais que, le 23 mai 1388, veille de la dédicace de l'église, une Vierge, achetée à Tournai par Philippe le Hardi, fut conduite à Champmol et suivie presque aussitôt après de l'arrivée du sculpteur tournaisien Nicolas de Haine, on a supposé, en dernier lieu, que la Vierge du portail aurait été directement importée de Flandre en Bourgogne et qu'elle serait l'œuvre de Nicolas de Haine [3].

L'étude approfondie des documents manuscrits et figurés ne me permet pas de m'associer à cette

1. *Histoire de l'art dans la Flandre, l'Artois et le Hainaut, avant le XVe siècle,* t. III, p. 516.

2. *Leçons professées à l'école du Louvre,* t. II, p. 357, et *Catalogue raisonné du musée de sculpture comparée du Trocadéro*, p. 72-73.

3. *Mémoires de la commission des antiquités de la Côte-d'Or,* t. XIII, p. CXII-CXIV.

manière de voir, et ma conviction est qu'il faut laisser à Sluter le mérite de cet ouvrage.

Invoquer simplement les affinités qui existent entre un travail d'art et d'autres qui lui sont antérieurs ou postérieurs, pour avancer ou reculer sa date, n'est pas d'une méthode absolument sûre, car toute œuvre est liée à celles qui l'ont précédée et détermine, dans une certaine mesure, les caractères de celles qui l'ont suivie ; et la preuve en est qu'à vouloir procéder ainsi, Courajod et Dehaisnes ont abouti à des opinions contraires. Il est préférable de rapprocher l'ouvrage contesté des ouvrages authentiques de l'auteur présumé. Or, s'il n'est pas douteux qu'il existe entre la Vierge et les autres statues du portail assurément sorties du ciseau de Sluter des différences, il n'est point niable qu'il y ait aussi des ressemblances, sinon avec les images du duc et de la duchesse, que leur qualité de portraits et leur costume spécial doivent éloigner de toute comparaison, du moins avec les statues de saint Jean et de sainte Catherine, ressemblances telles qu'à une époque où la démonstration n'était pas faite, comme aujourd'hui, que ces dernières sont de Sluter, on proposa de les lui enlever.

Par un sentiment de délicatesse infinie, la Vierge a été vêtue d'une étoffe plus souple que saint Jean, ce qui détermine des plis arrondis et non pas anguleux, et ainsi saint Jean paraît plus lourd, la Vierge plus fine; mais c'est bien la même manière de draper

en suivant les formes du corps, la même exubérance de plis, le même geste qui ramène l'étoffe sous le bras, d'où elle retombera en paquet, dans un cas pour soutenir l'agneau, dans l'autre pour porter l'Enfant Jésus. Et plus frappante encore, à mon sens, est l'identité qui règne entre la tête de la Vierge et celle de sainte Catherine. Toutes deux ont le cou soigneusement dégagé; le voile, posé de la même façon, encadre dans les deux cas un visage plein; le même modelé, gras, s'accuse, particulièrement dans la courbe des joues et le double menton.

Ceux qui nient que la Vierge du portail soit de Sluter lui attribuent une origine flamande, et ils ne diffèrent d'avis que sur le nom d'auteur, Marville ou Haine. Or, les belles Vierges flamandes du xiv[e] siècle, dont il reste de remarquables spécimens au portail méridional de l'église de Halle et au porche occidental de Tournai, n'ont rien de commun avec celle de la Chartreuse, à part ce hanchement du corps et cette qualité de Vierge-Mère qui appartiennent à toutes les Vierges de l'époque. On ne rencontre pas, en Belgique comme à Dijon, ce tissu enveloppant, qui suit le corps fidèlement et en reproduit toutes les attitudes, mais le costume se compose généralement de deux parties : une robe de dessous qui tombe droit sur les pieds, un manteau plus ou moins long qui se drape en travers de la poitrine. Malgré l'existence de quelques sinus transversaux et de volutes, la ligne verticale domine, et l'ensemble du vêtement

reste assez simple, tandis qu'à la Chartreuse, les plis, commandés par la position un peu contrainte du personnage, déterminent des coulées étroites et pressées, donnant à ceux qui ne sont pas initiés l'impression d'un art déjà sur son déclin.

Au reste, les textes dont on a fait usage pour étayer cette théorie, ne sont pas plus convaincants que les arguments tirés de la statuaire.

Il y avait à Champmol un très grand nombre de Vierges, et rien n'indique que ce soit celle du portail qui ait été conduite au monastère, le 23 mai 1388, ni que Nicolas de Haine en ait été l'auteur. D'autre part, il n'est pas tout à fait exact de dire que la Vierge n'est point nommée dans les comptes, car ceux-ci la mentionnent plusieurs fois entre le mois de décembre 1391 et le 1er septembre 1397, à propos du tabernacle destiné à la protéger, qui a disparu aujourd'hui. N'est-il pas logique d'admettre que tout fut mené de front, l'œuvre de la statue et celle du dais, et que la pose de la Vierge se place, comme on l'admet pour l'image de Philippe le Hardi, pendant les années dont les comptes ont été perdus, en 1396 ou 1397[1] ?

1. Telle avait d'ailleurs fini par être l'opinion de Courajod, si j'en crois ce passage de ses *Leçons,* t. II, p. 357 : « Il est possible après tout que la Vierge du portail soit bien de Claus Sluter, ou faite sous sa direction, bien qu'elle trahisse une inspiration assez sensiblement différente ».

CHAPITRE III

LE PUITS DES PROPHÈTES.

Historique du puits des Prophètes. — Son état ancien ; le Calvaire. — Mutilations et restauration partielle. — État actuel ; les Prophètes. — Le Jugement de Jésus. — Le peintre Maelweel et la polychromie.

Le caractère divergent, en apparence, des sculptures du portail de la Chartreuse se comprendrait peut-être fort bien, si nous connaissions les artistes dont Claus Sluter a suivi les enseignements. Malheureusement, leurs noms ne nous sont point parvenus. Peut-être Marville a-t-il exercé sur lui une certaine action ; peut-être sa visite à Mehun-sur-Yèvre lui a-t-elle été profitable, et, à cet égard, la destruction presque complète des travaux que Beauneveu y exécuta est très regrettable ; mais ce ne sont que des hypothèses[1]. En somme, l'éducation artistique de notre sculpteur nous échappe, et comme nous ignorons au juste

1. M. Dehaisnes ayant découvert dans un inventaire des comtes de Flandre, relatif au château de Lille, entre 1388 et 1395, la mention de deux grandes statues d'albâtre et de six autres plus petites de prophètes, qui provenaient du tombeau de Louis de Mâle, par Beauneveu, a rapproché ces figures de celles du puits de Moïse, et conclu que Sluter « peut avoir

quels furent ses maîtres, nous ne pouvons dire ce qu'il leur emprunta. Mais, sans avoir recours à une explication aussi précise, qu'y a-t-il d'étonnant à ce que, guidé par son sujet, Sluter ait su rompre à l'occasion avec sa façon habituelle, plutôt rude, et montrer quelque délicatesse, peut-être même un peu de ce maniérisme en honneur avant lui, et qui semblait banni de son art ! Il était parfaitement capable de rechercher et d'obtenir ces effets opposés. Le puits des Prophètes en est une autre preuve.

C'est au mois d'avril 1395 que Philippe le Hardi donna l'ordre de construire au milieu du grand cloître un puits surmonté d'une croix, dont les premières pierres seraient fournies par les carrières de Tonnerre. Obligé de partir pour les Pays-Bas, Sluter chargea l'un de ses ouvriers, Jean de Regny, de faire extraire, tailler et conduire à Dijon, les matériaux nécessaires, pendant que les maçons prépareraient le puits et la pile destinée à supporter le calvaire. L'opération fut difficile, parce que l'eau venait en si grande abondance pendant la nuit, qu'elle remplissait la cavité. En employant plusieurs hommes à la lueur des torches, on réussit à vider le trop-plein. A la fin de l'année 1396, le puits était terminé et la pile établie.

Cependant Sluter s'était mis à la sculpture dès

connu l'œuvre commencée par le sculpteur valenciennois » (*Histoire de l'art dans l'Artois...*, t. III, p. 247-249). C'est un rapprochement trop peu fondé pour que nous puissions en faire état.

son retour de Flandre, et, s'il n'avait pas arrêté encore tous les détails de son projet, il concevait nettement les lignes générales : la croix assez grande et forte pour supporter l'image du Christ de grandeur naturelle, la base assez large pour recevoir les saints personnages et assez volumineuse pour que ses faces pussent admettre une ample décoration. Réservant au gros œuvre la pierre blanche de Tonnerre, il adoptait pour les statues la pierre d'Asnières, dont il avait éprouvé les qualités au portail de la Chartreuse et qu'il lui était facile de faire conduire, à mesure de ses besoins, en son hôtel.

La confection et le montage du calvaire proprement dit occupèrent d'abord l'atelier. La croix fut taillée, et traversée sur toute sa longueur par une forte tige de fer. Les maçons façonnèrent, du 7 mai au 15 septembre 1398, un piédestal à « six pans revestus de six arcades », et ils employèrent cent journées à le mettre en place; puis ils prirent la croix, qui était prête et ne pesait pas moins de 346 livres, ils enfoncèrent profondément son extrémité dans la base, et, noyée dans un alliage de plomb et d'étain, scellée avec des crampons de fer, elle ne put plus bouger. Sluter, qui travaillait sans relâche aux images du Christ, de la Vierge, de Marie-Madeleine et de saint Jean, les termina le 30 juin 1399. Elles furent transportées à la Chartreuse dans des coffres de bois, conformément à l'usage, et placées le mois suivant.

Le 31 juillet, une commission, formée d' « hon-

nestes hommes et saiges », le conseiller Jehan de Saulx, le trésorier Varopel, les receveurs Amiot Arnaut et Joceran Frapier, le maître des œuvres de maçonnerie Jean Bourgeois, le peintre Maelweel et « plusieurs autres des gens de monseigneur », vint recevoir l'ouvrage. La petite inauguration fut suivie d'un banquet où l'on consomma, aux frais du budget de la Chartreuse, « plusieurs parties de poisson, espices de cuisine, fruit et autres choses », et Varopel, chargé de rapporter au duc, alors habitant en son pays d'Artois, ce qu'il avait vu, s'exprima dans des termes si favorables que, le 14 novembre suivant, Philippe le Hardi octroya à Sluter une gratification de soixante écus.

Cependant, une moitié seulement du projet était exécutée ; il restait à faire l'autre, c'est-à-dire à orner la base. Dès la fin de l'année 1398, Sluter s'était arrêté à l'idée de représenter six petits anges portant la terrasse du Calvaire, et, au-dessous d'eux, six grandes statues de prophètes ; et il avait dessiné sur plâtre cette composition. Au mois d'août 1399, on mit une corniche destinée à protéger ces images ; de nouvelles pierres furent amenées de la carrière d'Asnières, et le travail marcha si activement, que les anges purent être installés dans le courant de la même année, et trois statues de prophètes, Moïse, David et Jérémie, avant le 8 juillet 1402. La matière réservée aux trois autres arriva au mois de novembre 1403, et, lorsque Sluter mourut, ils étaient faits et

placés, car la commission d'officiers-comptables chargée d'inventorier les outils et matériaux laissés par le maître en son hôtel et qui, de droit, appartenaient au duc, décida que la somme de douze francs, montant du prix de la pierre, serait payée, malgré que Sluter n'eût pas apposé son sceau sur la certification, « parce qu'il était notoire que les trois statues de prophètes étaient achevées et installées autour de la croix ».

Tel qu'il apparut alors aux regards de tous ceux qui le virent, le puits des Prophètes constituait un ensemble de sculptures prodigieux.

Au milieu du puits, mesurant $7^{m}15$ de diamètre, la pile de maçonnerie immergée portait un piédestal hexagone de $3^{m}20$ de haut et de 2 mètres à $2^{m}60$ de grosseur dans ses diverses diagonales, terminé en haut par une terrasse, en bas par une moulure en corbin faisant saillie. Les six faces du piédestal formaient autant de niches où, sur un fond garni d'arcatures, se dressaient les statues en grandeur naturelle de Moïse, David, Isaïe, Daniel, Zacharie, Jérémie. Chacune de ces statues reposait sur une console ornée de feuillages variés, choux, chardons, vignes, chicorées, et chaque console sur une plate-bande où était inscrit en latin le nom du personnage. Les niches étaient séparées les unes des autres par de fines colonnettes portant chapiteau à double feuillage, et sur les six chapiteaux ainsi établis se tenaient six anges, dont les ailes étendues se croisaient de

manière à soutenir la plateforme de la terrasse.

C'est sur cette plateforme, recouverte d'un talus en rocaille, destiné à figurer le sol, que le Calvaire était dressé. La croix, toute moulurée, haute de $3^{m}90$ et traversée par un croisillon de $2^{m}75$, se terminait par des écus aux armes de Bourgogne et de Flandre. Le Christ, de $1^{m}65$ de longueur, était attaché à l'arbre, les bras étendus horizontalement, les pieds percés l'un sur l'autre au moyen d'un seul clou, un *titulus* fixé au-dessus de la tête, une auréole rayonnante placée derrière. Alentour, se tenaient les saints personnages dans l'attitude traditionnelle : à droite, la Vierge debout, les bras croisés, les yeux levés vers son divin fils ; à gauche, saint Jean ; en avant, la Madeleine, sa longue chevelure pendant sur son épaule gauche et son bras droit levé pour embrasser la croix.

On a vu que l'élaboration et l'exécution du monument durèrent onze années, du mois d'avril 1395 au mois de janvier 1406. Au premier abord, ce temps peut paraître long. C'est peu cependant, si l'on considère les résultats obtenus, et si l'on se rappelle que, tout en travaillant au puits des Prophètes, Sluter luttait contre la maladie et ne négligeait ni les autres bâtiments de la Chartreuse, ni le château de Germolles. N'est-il pas étonnant que chacun des deux groupes de prophètes n'ait coûté guère plus de deux années de travail, ainsi qu'on peut l'établir, pièces en mains, et ce merveilleux exploit

ne prouve-t-il pas que le maître imagier garda, jusqu'à sa dernière heure, les qualités de puissance et d'activité dont il avait donné l'exemple pendant le reste de sa vie ?

Malgré son ardeur passionnée pour le travail, il n'aurait cependant pu venir à bout d'une tâche aussi rude, s'il n'avait trouvé dans son atelier des hommes capables de comprendre et de traduire ses intentions. Hannequin de Prindalle travailla à l'image de la Madeleine ; Jean de Regny tailla les moulures et les bases de la croix dont Jean Hulst fit les écus armoriés. Mais il convient de mettre à part Claus de Werve. Plus étroitement associé que les autres à l'œuvre de son oncle, qui savait trouver en lui un auxiliaire souple et dévoué, il le seconda dans l'accomplissement des anges, de la Vierge et du Christ, et peut-être même mit-il la main aux derniers prophètes.

Le puits des Prophètes était primitivement entouré d'une simple margelle de pierre, à laquelle on accédait par quelques marches. Dès le règne de Jean sans Peur, on jugea regrettable qu'une pareille œuvre demeurât exposée aux intempéries, et un abri, fait de toiles cirées montées sur une légère charpente de bois, fut édifié en 1407. Quatre ans après, cette couverture, étant pourrie, fut remplacée par un pavillon en bois de chêne, surmonté d'un dôme, qui dura jusqu'en l'année 1638, où on lui substitua

l'enceinte de pierre actuelle, couverte en tuiles et percée de douze arcades sur les côtés. Cependant, l'édifice n'était pas suffisamment protégé. L'histoire de ses mutilations est l'une des plus lamentables que nous connaissions.

Le Calvaire en fut la première victime. Il est à peu près certain qu'il n'existait plus à la Révolution ; seule la pierre formant l'arbre de la croix restait engagée, avec la tige de fer qui la traversait, dans le massif de maçonnerie. Du moins conservait-on le piédestal, et, sauf quelques dommages dans l'architecture et les draperies, plusieurs doigts brisés, ainsi que le nez de Daniel et les mains d'un ange, il était encore à peu près intact en 1832 ; mais, quelque temps après, Isaïe tomba au fond du puits, et, dans cette chute, la tête se détacha du corps, le bras gauche fut brisé.

Il était temps d'agir, si l'on ne voulait pas voir le monument tout entier s'abîmer à bref délai. Le gouvernement décida, en 1842, que la restauration aurait lieu. Un curage du puits permit de retrouver, en dehors des pièces dont il vient d'être question, plusieurs morceaux de l'arbre de la croix, dont l'un gardait attaché un fragment du *titulus*, une partie de l'auréole, les jambes et les pieds du Christ, les bras de la Vierge, l'épaule gauche recouverte de cheveux et la naissance du bras droit de la Madeleine, la main de saint Jean. Tandis que ces débris étaient déposés au musée archéologique, le sculpteur Jouffroy réta-

blissait les Prophètes dans leur état antérieur[1].

A l'exception d'Isaïe, ils sont uniformément vêtus d'une tunique recouverte d'un manteau, et chacun d'eux tient un phylactère, sur lequel ont été inscrites des paroles tirées de ses œuvres ; mais l'art de Sluter a su varier merveilleusement les détails du costume et l'attitude des personnages.

Reconnaissable entre tous, *Moïse* est représenté tel qu'il apparut aux Hébreux prosternés en descendant du mont Sinaï. Du sommet de sa tête découverte, les rayons lumineux jaillissent en forme de cornes ; son front et ses sourcils se contractent, et sa barbe ondulée descend jusqu'à sa ceinture. Il tient dans sa main droite les tables de la loi, et sur le phylactère qui tombe de son épaule gauche se lisent ces mots : **Immolabit agnum multitudo filiorum Israhel ad vesperam**[2]. Son costume est moins orné que celui des

1. Jouffroy exécuta avec infiniment de mesure le travail qui lui était confié, se bornant à remettre en place les fragments importants et les petits morceaux de pierre qui avaient été détachés, dont on trouvera l'énumération dans le *Catalogue raisonné du musée de sculpture du Trocadéro,* p. 80. Ce n'était d'ailleurs pas la première restauration que le puits subissait, mais on sait qu'en 1779-1780, un certain Duchêne, qui n'est pas autrement connu, répara les figures de Prophètes, ainsi que les statues de saint Jean et de sainte Catherine au portail de l'église. — Il existe, au musée de Dijon, une très médiocre reconstitution, au tiers, de l'ensemble du puits, faite par J.-B. Moreau († 1855), sous la direction de M. de Saint-Mesmin; les débris inutilisés se trouvent au musée archéologique sous les numéros 1324-1325.

2. La multitude des fils d'Israël immolera un agneau vers le soir.

autres prophètes ; mais l'étoffe, d'une ampleur magnifique, largement drapée en travers, et dont l'extrémité recouvre la nuque, fait valoir la beauté forte de la charpente, et, devant cet homme puissant, à l'air impérieux, taillé pour le commandement, on reconnaît le chef auquel le peuple-élu obéissait en frémissant.

Plus élégant, produit d'un autre âge, *David* est le monarque oriental, qui se délassait des soucis de la guerre et de la politique dans les plaisirs de la musique sacrée et du chant. Grand, le manteau écarté de manière à découvrir sa poitrine bombée, il porte la couronne royale d'où ses cheveux s'échappent en boucles épaisses, et son large visage, encadré d'une barbe courte et ramassée, paraît tranquille et satisfait. Un galon, décoré de petites harpes, borde son manteau herminé, et sa main droite, restée sous le vêtement, s'appuie sur une harpe richement ciselée, tandis que sa main gauche montre sur le phylactère à moitié déroulé cette inscription : **Foderunt manus meas et pedes meas, numerarunt ossa**[1].

Après lui vient *Jérémie*, le plus méconnu des prophètes, mais dont l'ingratitude humaine était incapable d'altérer la sérénité. Il se présente sous les traits d'un petit vieillard glabre, absorbé dans la lecture d'un livre qu'il retient d'une main, tandis que l'autre marque la page où il est arrivé ; la haute taille du

1. Ils percèrent mes mains et mes pieds, ils dénombrèrent mes os.

roi des Juifs fait paraître ses formes plus grêles encore. Ses cheveux, recouverts par un chaperon, tombent sur ses épaules; son manteau s'ouvre largement comme celui de David; la phrase qu'il lit, et que son phylactère répète, est la suivante : O vos omnes qui transitis per viam, attendite et videte si est dolor sicut dolor meus[1].

Zacharie porte un couvre-chef enfoncé jusqu'aux sourcils et fait d'une sorte de cône tronqué, dont les larges bords, relevés sur les côtés, ont été piqués en hauteur de manière à faire des bourrelets tout autour; l'impression qu'il produit au premier abord est étrange. Mais on oublie bientôt cette bizarre coiffure, pour ne plus voir que le visage plein d'une gravité soucieuse, admirable avec ses joues creusées par les larmes, sa barbe étalée sur sa poitrine, et cet air d'abattement qu'accentue, sous le manteau drapé comme celui de Moïse, le geste des deux bras écartés. La main gauche tient encore l'encrier, et la main droite le stylet dont Zacharie s'est servi pour écrire le douloureux aveu : Appenderunt mercedem meam triginta argenteos[2].

C'est évidemment pour créer un contraste avec cette attitude, que Sluter a introduit, à la place suivante, l'image de *Daniel*, le prophète au verbe inspiré, dont l'éloquence inquiétante, mais pleine de clarté,

1. O vous tous qui passez par ce chemin, regardez et voyez s'il est douleur comparable à ma douleur.

2. Ils ont estimé ma rançon à trente pièces d'argent.

était seule capable de satisfaire le roi Nabuchodonosor. La tête haute, la bouche entr'ouverte comme dans l'action de parler, il tourne à gauche son profil vigoureux, et, écartant légèrement d'une main son manteau magnifiquement brodé, il montre de l'autre les paroles qu'il est censé prononcer : **Post hebdomadas sexaginta duas occidetur Christus**[1]. La manière dont le corps et la tête sont campés, et le chaperon rejeté en arrière, tandis que la barbe en éventail se projette en avant, contribue à accentuer encore le caractère de décision et d'énergie qui émane de la personne du prophète.

Quant à *Isaïe*, tourné vers Daniel qu'il semble écouter, il est à coup sûr la figure la plus étonnante du groupe. Ce n'est pas le jeune prophète de race royale, que concevront Michel-Ange et Raphaël. Le crâne chauve, le front ridé, il laisse tomber sur sa poitrine sa longue barbe et sa moustache fourchues. Lui aussi, il possède un livre où l'avenir est inscrit ; lui aussi, il a un encrier et une plume pour compléter ce livre ; mais il ne lit plus, il n'écrit plus : soixante-quatre ans de prophéties mal écoutées lui ont enlevé ses illusions. Il a mis son livre sous son bras gauche et rejeté au fond de l'escarcelle pendue à sa ceinture le rouleau et l'encrier qui lui servaient jadis. Cette ceinture lâche, qu'il cherche à peine à retenir, dit son découragement ; même il s'apprête à enrouler son phylactère avec les mots qu'il contient : **Sicut ovis ad**

1. Après soixante-deux semaines, le Christ sera occis.

occisionem ducetur, et quasi agnus coram tondente se obmutescet et non aperiet os suum[1]. Il semble que l'artiste se soit ingénié à multiplier, dans ce morceau, les difficultés d'ordre matériel pour se donner la joie d'en triompher. Ainsi, il a remplacé le manteau et la tunique par le surcot, il a rejeté le chapeau sur l'épaule, et il a joint au costume trois parures d'une richesse merveilleuse : l'escarcelle à glands, la ceinture et le livre.

En variant habilement l'âge et l'expression de ses personnages, en les drapant dans des étoffes différemment brodées et ornementées, Sluter avait réussi à constituer des types individuels très accusés. Cependant, il les avait subordonnés à l'ensemble.

Ses prophètes ne vivent pas d'une vie isolée. Abstraction faite du rôle particulier qu'ils ont joué dans l'histoire juive et de la différence des temps où ils vécurent, ils se trouvent réunis présentement dans une œuvre commune qui, obscure au premier abord, peut être exactement déterminée à l'aide de rapprochements littéraires ou théologiques et achève d'expliquer leur attitude.

Le grand cloître environné de cellules, au milieu duquel le puits des Prophètes était placé, n'était pas seulement la demeure des chartreux dans cette vie ; il était le cimetière où, après des années de labeur manuel et de prière, ils devaient un jour dormir, dans

1. Il sera conduit à la mort comme une brebis, et, comme un agneau devant le tondeur, il se taira et n'ouvrira pas la bouche.

la terre nue, leur dernier sommeil. Qu'était cette douce mort comparée à la Passion du Christ, et quel encouragement à se perfectionner sans cesse pouvait fournir le spectacle toujours présent du supplice du Sauveur !

La scène qui se jouait à la Chartreuse de Champmol, lorsque le puits était encore intact, était celle de la Passion ; mais elle ne se déroulait pas sous sa forme ordinaire : elle avait été conçue à la façon d'un mystère. La source d'eau vive, approfondie pour y planter la croix, symbolise la régénération de l'humanité lavée dans le sang du Christ. Les anges pleurent suivant le verset d'Isaïe, fréquemment cité par les sermonnaires et les dramaturges de la Passion : *Angeli pacis amare flebunt*. Les prophètes sont des juges qui viennent de prononcer un arrêt, celui qui s'exécute au-dessus de leurs têtes. Les paroles écrites sur leurs phylactères, et qui se retrouveront un peu plus tard dans le texte d'un mystère et d'une moralité française, sont des sentences de mort[1].

C'est donc un drame de pierre, un *Jugement de Jésus*, qui a été représenté là, et ce fut, à coup sûr, un drame bien joué. Les anges aux têtes bouclées, jolis et joufflus, charmants dans leurs longues robes brodées, pleurent avec naïveté ; l'un d'eux croise tristement ses bras sur sa poitrine, d'autres joignent

1. Émile Roy, *le Mystère de la Passion en France du XIVe au XVIe siècle*, in-8°. Dijon, 1904. Voir le chapitre intitulé : *le Jugement de Jésus rouergat et le puits de Moïse de Dijon.*

leurs mains ou essuient leurs yeux. Mais le Christ atteint au sublime.

Le hasard a permis de retrouver, encastré dans un mur de Dijon, le torse privé de ses bras et la tête du pauvre Crucifié ; et certes, si la Vierge du portail est déconcertante, ces fragments le sont bien davantage. Le Christ est mort et ses yeux sont clos, mais sa divine beauté ne se trouve point atteinte. Ses longs cheveux tombent en deux masses du sommet de la tête sur les épaules, et une barbe courte encadre son visage régulier, au nez mince, au front penché. Le Christ est beau et il est bon. La couronne d'épines le blesse encore et son flanc droit saigne du coup de lance qui l'a brutalement ouvert, mais, dans la mort qui l'a frappé, il garde une douceur infinie, celle de la victime qui a pardonné à ses bourreaux ; et ce calme dans l'au-delà contraste avec l'agitation des juges restés à ses pieds, et qui cherchent dans leurs livres l'excuse de leur mauvaise action[1].

Il ne me paraît pas douteux que Sluter, fidèle aux coutumes du moyen-âge, ait eu recours, pour élaborer son dessein, à quelque docteur versé dans la science des Écritures sacrées, surtout des Apocryphes, peut-être à l'un de ceux qui préparaient pour les fêtes de la cour ces beaux mystères où les saints du christianisme mêlés aux dieux de l'Olympe, et richement

1. Ce fragment du Christ est actuellement déposé au musée archéologique de Dijon (nº 1323 du catalogue). Il mesure 0m61 de hauteur sur 0m38 de largeur.

vêtus, déambulaient à travers les rues de Gand ou de Dijon. Ainsi s'expliquent « par les usages du théâtre » ces costumes de prophètes qui « sont des costumes de théâtre », ces chapeaux aux bords retroussés et ces chaperons qui ont remplacé le bonnet conique en usage au XIIIe siècle, ces ceintures d'orfèvrerie, ces bourses à glands. « Un si bizarre accoutrement, qui échappe en partie aux lois de la mode, n'a pu être imaginé que pour un défilé solennel, pour une montre. On y sent le désir d'étonner l'imagination et de la dépayser. Ces vieillards magnifiques devaient éveiller l'idée d'une mystérieuse antiquité[1] ».

De pareils faits prouvent jusqu'à quel point l'art s'associait alors à la culture générale ; mais la littérature ne venait pas seule au secours de la sculpture : les autres arts intervenaient pour accentuer ses caractères, et ce n'est pas l'une des moindres curiosités du puits des Prophètes, que l'usage qui fut fait, pour lui, de l'orfèvrerie et de la peinture. Un certain Hannequin de Hacht, orfèvre, demeurant à Dijon, fournit un diadème de cuivre pour l'image de la Madeleine, et un buricle, c'est-à-dire une paire de lunettes, pour Jérémie. Important surtout fut le rôle de Jean Maelweel.

Maelweel n'était pas un simple artisan, mais un grand peintre qui avait travaillé à Paris sous Isabeau de Bavière, et que Philippe le Hardi avait fait venir

1. Émile Mâle, *le Renouvellement de l'art par les mystères* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1er avril 1904, p. 299).

en Bourgogne pour y recueillir la succession du peintre officiel, récemment décédé, Jean de Beaumez[1]. Il débuta, en 1397, par un tableau « à plusieurs ymages d'apostres et de saint Anthoine », dont le duc fut si content qu'il ordonna de le « mettre tous les jours devant lui en son oratoire », et la faveur de l'artiste s'accrut tellement que ses gages furent élevés, le 4 avril 1401, à douze gros par jour, alors que Sluter n'en reçut jamais que huit. Le musée du Louvre conserve, sous le nom de Maelweel, un panneau rond, peint sur fond doré et représentant *le Christ mort soutenu par l'Éternel*, de la bouche duquel le Saint-Esprit sort sous forme d'une colombe, qui ne manque pas d'éclat ni de sincérité.

Sous la direction de ce maître éminent, Guillaume le Paintre, demeurant à Dijon, passa vingt-quatre journées de l'année 1399 « a dorer la grand' croix de pierre » du puits des Prophètes, et Her-

1. Les neveux de Maelweel étant nés en Gueldre, ainsi qu'on l'a vu plus haut, Maelweel était sans doute hollandais, comme Sluter. Un petit fait confirme cette manière de voir. Il existe au musée d'Amsterdam une vieille peinture du XIVe siècle, provenant de Zutphen en Gueldre, et qui représente plusieurs saints personnages de chaque côté de la croix, parmi lesquels on reconnaîtra la Vierge; or, l'un d'eux, vêtu d'un manteau droit retenu sur la poitrine par une agrafe, est peint exactement comme les pleurants du tombeau de Philippe le Hardi, dont la peinture est due à Maelweel. Quant au nom de Maelweel, qu'on écrit habituellement *Maluel* ou *Malwel*, nous l'avons orthographié d'après les sceaux des Archives départementales de la Côte-d'Or.

mann de Cologne « paintre et ouvrier de dorer à plat » fut employé, du 14 février 1401 au 24 juin 1403, « pour aidier à paindre le crucifix et la croix et autres ymages sur la pile ». Juché sur un échafaudage, environné de toiles de toutes parts, afin que le vent et la pluie n'altérassent point l'or et la couleur fraîche, et travaillant même de nuit, Maelweel peignit la Madeleine, les anges et les prophètes.

Les traces de son ouvrage ont à peu près disparu, et seul un œil exercé peut en distinguer les vestiges. En 1832, elles étaient assez visibles pour permettre « d'entrevoir ce que l'imagination peut se représenter de plus brillant dans le genre ».

« La partie architecturale du monument, dit un rapport de cette époque, est couverte de couleur et de dorures ; les fonds des panneaux sont d'une teinte noirâtre, qui tend à faire ressortir les figures placées en avant ; le corps du piédestal est d'un ton gris approchant celui de la pierre ; les filets saillants, angulaires et arrondis, sont dorés ; deux larges moulures creuses de la corniche le sont également ; l'une est peinte en feuillage d'or ; l'autre, la plus élevée, porte sur chaque côté de l'hexagone trois soleils rayonnants, sur le disque desquels sont les initiales P. M. P. » Les parements de la pile « sont peints aux armoiries du duc de Bourgogne, entourées de tourbillons de flammes ».

Moïse porte une tunique rouge et un manteau « d'or doublé d'azur » ; David, un manteau de drap

d'or doublé d'hermine et une tunique « étoilée d'or, coupée de larges bandes transversales entièrement ouvragées d'ornements brodés de même »; sa harpe « brillante du plus précieux métal, est ornée de bandes formées par de longues séries de lettres D ». Le manteau de Jérémie est « or doublé de vert, sa tunique azurée...; le collet, les manches et les pans de sa longue robe sont bordés d'un galon d'or orné d'une suite non interrompue de caractères très distincts, dont la forme se retrouve périodiquement, comme dans toute autre espèce d'écriture ». Zacharie est vêtu d'une tunique verte et d'un manteau « d'étoffe azur, brodée en plein de grands feuillages d'or liés par des tiges formant des entrelacs » ; les bords de sa coiffure sont ornés d'un galon d'or semé de grosses têtes de clous. Daniel a un manteau d'or, doublé d'azur et richement galonné, un chaperon azur et des souliers brunâtres, recouverts d'une sandale, dont les courroies et la semelle sont dorés. Le surcot d'Isaïe est en « étoffe d'or brochée de rouge et de bleu, d'un riche dessin, et bordée d'un magnifique galon d'un dessin relevé ». Les socles sur lesquels reposent les pieds des prophètes sont de couleur verte, « ce qui fait voir l'intention de représenter le terrain ». On sait, d'autre part, que la croix était enrichie de dorures et que la statue du Christ, en particulier, avait des rehauts sur la couronne d'épines, les clous des pieds et des mains[1].

1. Tous les détails qui concernent la polychromie du puits

L'effort combiné du meilleur des peintres et du meilleur des sculpteurs de Philippe le Hardi avait ainsi abouti à une œuvre admirable, unique en son genre. Il faut déplorer que le calvaire et la polychromie générale aient disparu. Et cependant, quand on a vu le magnifique débris existant encore, reconstitué à l'aide des documents les parties détruites, et déterminé les dates de l'ensemble, on se sent le droit d'affirmer, sans crainte de se tromper, que si le puits des Prophètes est, par ordre de date, la seconde des grandes œuvres de Sluter, il est aussi la plus originale, la plus vigoureuse, celle qui, sans contestation possible, lui appartient en propre. Cet art, qui s'était manifesté pour la première fois au portail de la Chartreuse, s'affirme ici avec des caractères décisifs et une maîtrise absolue. C'est surtout en nous appuyant sur le puits des Prophètes que nous pourrons établir sa valeur après qu'il eût atteint sa perfection, et fixer exactement la place qu'il occupe dans la plastique du moyen âge.

des Prophètes sont empruntés au *Rapport sur les restes de la Chartreuse,* p. 17 et suivantes.

CHAPITRE IV

LES TOMBEAUX DES DUCS DE BOURGOGNE

Les auteurs du tombeau de Philippe le Hardi. Claus de Werve. — Les auteurs du tombeau de Jean sans Peur. Jean de La Huerta et Antoine Le Moiturier. — Description et comparaison des tombeaux des ducs. — Le rôle et l'ordre des pleurants.

La Chartreuse de Champmol ne fut pas seulement la fondation pieuse par excellence des ducs de Bourgogne de la maison de Valois ; elle fut le lieu de leur sépulture, leur Saint-Denis. A l'exception de Charles le Téméraire, tous y furent ensevelis et de nombreux membres de leur famille avec eux. C'est au chœur de l'église des Chartreux que s'élevaient autrefois les tombeaux de Philippe le Hardi et de Jean sans Peur, aujourd'hui conservés dans la grande salle de leur palais, au musée de Dijon.

Autant l'histoire du portail et du puits des Prophètes est simple, autant celle des tombeaux est compliquée. Commencés, abandonnés, puis repris, ils ont été sur le chantier pendant quatre-vingt-six ans, de 1384 à 1470. Leur intérêt vient de là, en grande partie. Tandis que les créations, dont il a

été précédemment question, sont l'œuvre personnelle de Claus Sluter et de quelques collaborateurs de moindre envergure, les tombeaux représentent l'effort collectif des grands sculpteurs qui vécurent en Bourgogne à la fin du XIVe et au XVe siècle, et, tout en rappelant les noms de Sluter et de Marville, ils évoquent ceux de trois autres artistes qui furent leurs continuateurs : Claus de Werve, Jean de La Huerta et Antoine Le Moiturier.

Ce fut le 13 septembre 1386, que Philippe le Hardi introduisit dans son testament un article par lequel il « élisait » sa sépulture « en l'église du couvent des Chartreux lez Dijon » ; mais il n'avait pas attendu jusqu'à ce jour pour commander le monument destiné à couvrir sa dépouille mortelle. Dès le mois de novembre 1384, six quarterons de pierre de Tonnerre avaient été amenés à Dijon pour « convertir » en sa tombe, et, au commencement de l'année 1385, « un grant et plusieurs petites tombes de pierre » furent achetées à Dinant pour le même usage.

Jean de Marville était alors le chef de l'atelier de sculpture, et c'est à lui que, dans une page souvent citée, M. Dehaisnes a cru pouvoir attribuer la conception et l'exécution intégrale du tombeau de Philippe le Hardi, qui aurait été ainsi fait en cinq années et par un seul homme[1]. Cette opinion repose sur une connaissance incomplète des documents. Jean de Mar-

1. Dehaisnes, *Histoire de l'art dans les Flandres, l'Artois et le Hainaut, avant le XVe siècle*, t. III, p. 511-512.

ville a eu un mérite considérable, celui de l'invention; mais, soit qu'il ait été détourné par d'autres travaux, soit plutôt que, très difficile pour lui-même, il ait souvent défait et refait son ouvrage, sa part d'exécution s'est trouvée réduite à l'architecture. A sa mort, la maçonnerie était achevée, les polisseurs mettaient la dernière main au soubassement de marbre noir, les sculpteurs venaient de ciseler en pierre de Tonnerre la fine galerie d'albâtre qui devait entourer le mausolée, et les plâtriers commençaient de la « sceller et faire tenir sur les grosses pièces de pierre ». Il n'était question, ni des statues qui orneraient cette galerie, ni du gisant, ni de l'entablement.

Avec Sluter, on put croire que le travail allait progresser rapidement. Le 3 janvier 1391, il achète plusieurs pierres d'albâtre, « pour faire angeloz et plorans », ainsi que deux peaux de chiens de mer pour le polissage; le 26 décembre 1392, il reçoit « une pierre d'albâtre », que le duc a achetée à Paris « pour faire une ymage pour sa sépulture »; pendant son voyage aux Pays-Bas, il se procure « certaine quantité de grosses pierres de marbre noir », qui sont conduites à Dijon aussitôt après. Mais son génie indépendant ne lui permet pas de suivre les chemins que d'autres ont tracés; il aime mieux travailler à ses propres œuvres, au portail, au puits. Sans doute, il fait encore forger de temps à autre des fers « pour ouvrer en la sépulture », mais il n'emploie, dans

cette besogne, que des manœuvres ou des tailleurs de pierre, et se borne à exécuter lui-même deux « plourans ». Finalement, comme tous ces matériaux le gênent, il s'en débarrasse, en les faisant transporter dans une chambre de la Chartreuse.

Lorsque Philippe le Hardi mourut en son château de Halle, près Bruxelles, le dimanche 27 avril 1404, on ne voyait au chevet de l'église des chartreux, sur la fosse où le corps du noble duc allait être descendu, qu'une grande dalle de marbre noir recouverte de vingt-huit peaux de mouton, « pour ce que les chiens ne montassent dessus ».

Cependant Sluter, débarrassé de ses gros travaux, pouvait se consacrer désormais tout entier à la sépulture de son protecteur et acquitter ainsi la dette de reconnaissance qu'il avait contractée. Il signa, le 11 juillet 1404, avec Jean sans Peur, un traité par lequel il s'engageait à terminer, dans le délai de quatre ans et moyennant la somme de 3.612 francs[1], l'œuvre entreprise, « assavoir l'ymage ou représentacion..., avec deux grands anges qui tiendront un heaume ou bacinet atout son timbre, ung lyon aux pieds, laquelle représentacion sera armée ou en habit royal, selon qu'il jugera le plus convenable, accompagnée de quarante ymages pleurants semblables aux deux qui sont déjà faites, et de cinquante-quatre angeloz d'albâtre ». La mort, qui le surprit presque immédiatement, ne lui permit pas de tenir sa pro-

1. Ces 3.612 francs en feraient aujourd'hui près de 73.000.

messe. Il appartint à Claus de Werve de la réaliser.

Aussi bien, Claus de Werve n'était pas étranger à l'ouvrage qu'il allait entreprendre. Originaire de Hatheim, au comté de Hollande, ainsi qu'il résulte de son épitaphe, jadis placée dans l'église Saint-Étienne de Dijon, il était le neveu de Claus Sluter et travaillait avec lui depuis le 1er décembre 1396[1]. Payé d'abord deux gros seulement par jour, il reçut depuis l'année 1400 un salaire de deux gros et demi, et, du rang de quatrième ouvrier, s'éleva à celui de premier. Cette augmentation de ses gages correspondait à un progrès de son art, et c'est pourquoi Sluter l'associa étroitement à l'exécution du puits des Prophètes. Sa parenté avec l'illustre défunt et la part qu'il avait prise à ses derniers travaux le désignaient naturellement pour le remplacer. Jean sans Peur lui donna toute la succession de son oncle, le titre de tailleur d'images et de valet de chambre, la jouissance de l'hôtel, moyennant quoi Werve prit à son compte le marché passé avec son prédécesseur.

Le choix du nouveau duc était excellent. Claus de Werve était un grand travailleur, comme Sluter, mais il n'avait pas sa rudesse. Bon et pacifique, se plaignant doucement quand il était accablé par la misère ou la maladie, modeste, sans ambition, tel

1. Dans les comptes, Claus de Werve est nommé encore van den Verwe, van de Verbe, de Vuerwe ; on l'a appelé aussi, et sans autre raison qu'une mauvaise lecture, Claux de Vouzonne.

il nous apparaît. Il fut heureux d'habiter une maison qui ne lui coûtait rien, il s'y trouva bien, et, comme il aimait les petits oiseaux, il n'y apporta qu'un léger changement : il fit placer une volière dans la cour. Ouvrier habile et consciencieux, il manquait d'inspiration, et, livré à lui-même, travaillait d'un ciseau inégal, comme le prouve le retable de Bessey, dont il sera question plus loin. Formé à la discipline de Sluter et plus apte que quiconque à traduire ses intentions ou à s'inspirer de son exemple, il restait cependant, avec ce mélange de qualités et de défauts, l'homme de la situation.

Son unique désir était de plaire au duc et de réaliser l'engagement qu'il avait pris envers lui. Le 22 mars 1410, installé avec ses matériaux dans le chœur des chartreux, il fait mettre alentour une grille de fer « affin que l'on ne gaste et ne desprecie les ymages et ouvrages d'environ » ; le 5 décembre, il déclare au maître des comptes Jean Bonot que si, dans un mois, la sépulture n'est « parfaite et assise », il ne demandera plus de gages pour ce qu'il lui reste à faire ; le 31 décembre, il achève son travail de sculpture et d'agencement, en même temps que Jean Maelweel termine un travail de peinture et de dorure, analogue à celui qu'il a exécuté pour le puits des Prophètes. La mise en place eut lieu quelques jours après, au mois de janvier 1411 ; puis une commission spéciale, composée de gens du conseil et des comptes, vint prendre livraison et certifier à la duchesse Mar-

guerite de Bavière, qui se trouvait à Rouvres, « la perfection et accomplissement d'icelle sépulture ».

Jean sans Peur, bien que souvent hors de Dijon, avait suivi de près ces travaux. Se trouvant en Bourgogne au mois de mai 1409, il était allé à la Chartreuse juger lui-même des résultats, et il avait témoigné son contentement, en accordant aux aides de Claus de Werve une gratification. Le 31 mai 1410, il ordonna aux gens de ses comptes de s'entendre avec celui-ci pour lui faire, au meilleur marché possible, « une sépulture semblable à celle de feu son père ».

Claus de Werve s'empressa d'élaborer un plan, et il se rendit à Paris l'année suivante pour le soumettre au duc; mais les préoccupations politiques et les embarras financiers ne permirent pas à Jean sans Peur d'y donner suite. Après lui, Philippe le Bon, absorbé par sa guerre contre la France et ses démêlés avec les Anglais, ne fit rien non plus, jusqu'au traité d'Arras de 1435. Alors le pieux respect dont ce prince entourait la mémoire de son père le détermina à reprendre le projet délaissé depuis vingt-quatre ans; il fit venir du marbre noir de Dinant et envoya Claus de Werve à Grenoble acheter de l'albâtre. Malheureusement, Werve mourut le 8 octobre 1439, et il fallut recourir à un autre sculpteur. Nous rencontrons ainsi le singulier personnage qui a nom La Huerta.

Jean de la Huerta était originaire du bourg de Daroca en Aragon, ce qui explique qu'il ait été appelé

aussi Jean de Drogues et qu'on ait cru quelque temps à l'existence de deux personnages distincts. Batailleur et insolent envers les autorités, madré et habile comme pas un pour introduire dans ses marchés des clauses qui lui permettront de ne pas les exécuter, il est le type accompli de l'aventurier. Logé dans une maison de la rue de la Parcheminerie, il abat les murs, pratique des ouvertures et commet toutes sortes de dégâts. Célibataire quand il arrive à Dijon, le mariage lui semble un moyen de se rendre intéressant, et il joue de la paternité avec une virtuosité admirable. Ni le contact de la cour, ni la vie de famille ne réussissent à adoucir son caractère, et rencontrant, un jour de décembre 1448, le maire de Dijon, Philippe Mâchefoing, « varlet de chambre et garde des joyaux de Mgr le duc », il ne craint pas de dire à ce haut personnage « plusieurs paroles sentans injures et désobéissance », même de « mettre la main à sa dague et la tirer toute hors ».

Le 12 mars 1449, il obtient de Philippe le Bon le monopole de l'exploitation des mines d'or, d'argent, d'azur, de plomb et autres métaux, dans les Deux-Bourgognes et le Charollais, à condition que le dixième du produit soit versé au trésor ducal, « franchement, tout affiné et sans frais », et il monte, en collaboration avec le receveur Jean de Visen, une société commerciale. Quelques minerais d'argent sont seulement découverts, après de nombreuses recherches ; mais qu'importe à La Huerta ! Il a trouvé en

Visen un bailleur de fonds excellent et une caution de premier ordre.

Il faut croire que cet homme, si peu recommandable par ses mœurs, avait, comme artiste, une grande renommée, car c'est à lui, c'est à cet étranger qu'il avait rencontré au couvent des carmes de Chalon-sur-Saône où il travaillait, que Philippe le Bon confia le soin d'exécuter la sépulture de ses parents.

Aux termes du contrat qui porte la date du 11 août 1443, Jean de la Huerta s'engage à « loyaument faire et rendre toute parfaitte, assise et assouvie en l'église des Chartreux lez Dijon... la sépulture de feux très excellans prince et princesse de nobles mémoires Mgr le duc Jehan et Mme Marguerite de Bavière..., laquelle sépulture sera aussi bonne ou meilleur, de telle longueur et haulteur et de telles et aussi bonnes pierres et matières qu'est celle de feu très excellent prince de noble mémoire Mgr le duc Philippe ». Sur la dalle seront placées « les ymaiges ou représentacions des personnes dudit feu Mgr le duc Jehan et de feue madite dame sa compagne », faites d'après les portraits qui en seront remis au sculpteur. « Et, à la teste d'une chacune desdictes deux ymaiges, aura deux anges qui tendront, c'est assavoir : les deux qui seront au-dessus de la teste dudit Mgr duc Jehan, ung heaume, et les autres deux qui seront à la teste de feue madite dame un escu armoyé aux armes d'icelle ». La Huerta promet de faire « autant d'imaiges et de telle haulteur et gros-

seur, tant plorans que angeloz et autres, et aussi autant de tabernacles, comme il y a en la sépulture de feu Mgr le duc Philippe », et, en outre, « sur chacun angelot qui assis y sera, ung tabernacle, ce qui n'est pas en ladite sépulture dudit Mgr le duc Philippe ». Comme prix de ce travail, qui doit être exécuté dans le délai de quatre ans, il recevra la somme de quatre mille livres tournois, payables par quart, un « hostel et place convenable » pour y faire son ouvrage, six pierres d'albâtre blanc de Salins, et le marbre noir nécessaire, livré et mis en place à Dijon[1].

Il était facile de marcher, avec un programme aussi net et un aussi bon modèle sous les yeux que celui du tombeau de Philippe le Hardi; mais à la condition d'avoir affaire à un autre homme que La Huerta. Le délai de quatre ans fixé pour l'achèvement de l'ouvrage ne devant compter que du jour où le marbre noir serait à Dijon et ce marbre n'arrivant jamais, il trouva prétexte à de continuels retards, et ce fut, pendant treize années, une véritable lutte entre les gens des comptes qui voulaient obtenir du travail et l'imagier qui ne voulait obtenir que de l'argent. Philippe le Bon, qui n'y voyait malice, lui donnait raison contre ses officiers, et finit même par lui assurer

1. La livre tournois, qui avait au temps de Sluter une valeur intrinsèque de 9 fr. 85, subit, dans le cours du xve siècle, une dépréciation constante ; elle ne valait plus, en 1443, que 7 fr. 85, ce qui ferait aujourd'hui, 17 fr. 50 environ. La somme promise à La Huerta s'élevait donc à 70.000 francs.

un traitement fixe de huit gros par jour, dont deux pour son ouvrier, ce qui était tout son désir.

Cependant La Huerta comprit que la plaisanterie ne pouvait durer toujours, et, comme il avait engagé son propre corps, s'obligeant expressément à le laisser « prendre, mettre et détenir en prison ferme », s'il ne tenait parole; comme, d'autre part, il n'avait pas la vocation du martyre, il décampa vers le mois de décembre 1455, pour retourner à Chalon, auprès de ses amis les Carmes, qui n'avaient cessé de regretter son absence et de prier pour le salut de son âme.

Depuis son arrivée à Dijon, il avait touché 3.769 livres tournois[1], c'est-à-dire presque toute la somme promise pour l'exécution intégrale du tombeau, et il était loin d'avoir fini. La maçonnerie, les anges, les pleurants, les tabernacles, les angelots, étaient seuls achevés; le soubassement et l'entablement n'existaient pas, et deux statues de la duchesse, qu'on trouva dans l'atelier, durent être laissées de côté parce qu'elles n'étaient pas de « net albâtre ». Malgré cela, les gens du duc se montraient prêts à passer avec lui un nouveau contrat, parce qu'ils ne connaissaient personne qui pût « mieux ni si bien faire », et, tout en écrivant au duc que « si on attendait de lui, on n'en aurait jamais la fin », ils le suppliaient de revenir. Mais l'Aragonais avait de la défiance; il se retira de Chalon à Mâcon et disparut en 1462, sans laisser de traces.

1. 65.000 francs environ.

Les matériaux de la sépulture furent entreposés à Champmol, et Philippe le Bon ne savait trop que faire, quand sa sœur, Agnès de Bourgogne, duchesse de Bourbon, sachant l'embarras où il se trouvait, lui recommanda un de ses sculpteurs, Antoine le Moiturier, originaire de la ville d'Avignon, où il existe encore de lui, en l'église Saint-Pierre, un fragment de retable d'autel exécuté vers 1461[1]. « Maître Anthoine, écrivit-elle, est l'un des notables et expers ouvriers pour besoigner la perfection et assouvissement de ladite sépulture, et aussi pour faire les gisants, qui soit ès marches de par deçà ». Elle aurait pu ajouter : « l'un des plus honnêtes ».

D'une droiture irréprochable, qui contraste singulièrement avec l'improbité de La Huerta et fait penser à Claus de Werve, Le Moiturier ne voulut rien promettre avant d'avoir éprouvé les pierres qui lui étaient réservées et de s'être rendu compte de l'ouvrage. Comme il avait des marchés antérieurs avec d'autres villes, il ne fit que de courtes apparitions à Dijon pendant quatre ans, vérifiant avec soin l'albâtre de Saint-Lothain, qu'il préférait à celui de Salins, terminant quelques angelots. Au printemps de 1466, il

1. C'était un monument de 7 mètres de hauteur, divisé en trois parties distinctes : au bas, Notre-Dame de Pitié ; au milieu, la Résurrection des morts, entre les statues des saints Pierre et Paul ; au sommet, Notre-Seigneur escorté par quatre anges. Il ne reste que l'encadrement de la partie supérieure et deux anges, dont l'un porte la croix et l'autre sonne de la trompette. Ce fragment a une valeur médiocre.

se rendit à Bruges, pour soumettre à Philippe le Bon « le dessin de la forme et les figures des personnages gisants » et savoir comment il convenait qu'ils fussent « de leurs habits et contenances ». Le duc, ayant approuvé ses patrons, après les avoir lui-même « corrigés et amendés », Le Moiturier crut avoir réuni tous les éléments de succès, et signa, le 4 novembre 1466, un traité par lequel il s'engageait, moyennant 650 livres tournois[1], à exécuter, dans le délai de trois ans, les deux gisants, « parfaire » les angelots, pleurants, et culs-de-lampe, « asseoir toute la maçonnerie d'alabastre et y faire, au surplus, toutes autres choses y nécessaires de son métier, le mieulx que faire se pourra ».

Le travail fut accompli dans le temps prescrit, sans bruit et sans éclat, et la commission officielle informée dès le mois de décembre 1469. Réunie le 5 juin 1470, cette commission, exceptionnellement formée d'artistes, architectes, peintres et verriers, témoigna par serment sur les Saints-Évangiles et par écrit, « tant de la perfection des deux gisans, angeloz, plourans, tabernacles, lampectes, que autres ouvraiges d'icelle sépulture ».

Une ancienne gravure nous a gardé le spectacle des tombeaux des ducs de Bourgogne, au temps où ils figuraient dans le chœur des Chartreux, brillants

1. La livre tournois étant tombée au-dessous de 7 francs, cela faisait un peu moins de 10.000 francs de notre monnaie.

de tout l'éclat des peintures et des dorures qui rehaussaient leur plastique beauté[1]. A la Révolution, ils furent transportés à la cathédrale Saint-Bénigne de Dijon, et la commune en ordonna la destruction[2]; le marbre noir fut scié en plusieurs morceaux qui restèrent dans l'église, les statuettes furent déposées au musée, et les fragments des galeries d'albâtre et des gisants, « mis en bloc », recueillis dans les édifices publics ou chez les particuliers. Mais en 1818, le conseil général de la Côte-d'Or vota 25.000 francs pour la restauration. Confiée à MM. Saint-Père, architecte, et Moreau, sculpteur, elle fut achevée au mois de décembre 1827, et les tombeaux prirent place au musée.

Sur le plus ancien des deux, Philippe le Hardi est étendu, les mains jointes, les pieds sur un lion, la

1. Bibliothèque nationale. Cabinet des estampes (*Topographie de la France.* Côte-d'Or, arrondissement de Dijon).

2. La délibération approuvée par arrêté du Directoire du département de la Côte-d'Or du 23 frimaire an II (13 décembre 1793), était ainsi conçue : « Vu la requête des administrateurs provisoires de la fabrique Saint-Bénigne, par laquelle ils demandent d'être autorisés à faire enlever les tombeaux des anciens ducs qui se trouvent dans cette église et à faire convertir les figures en emblèmes de la Liberté et de l'Égalité. Ouï le Procureur de la commune. Le conseil général délibère que ces tombeaux seront détruits, comme étant des monuments de despotes, que les figures qui représentent les anciens ducs seront réduites en blocs, que les tablettes et les petites figures de chartreux seront conservées et déposées dans un lieu convenable » (*Registre des délibérations de la commune de Dijon en 1793.* Archives municipales de Dijon).

tête sur un coussin bleu et rouge décoré de larges galons et de glands d'or. Il a la couronne en tête, un anneau d'or à l'annulaire de la main gauche, le bâton de commandement sous le bras droit. Sa longue robe blanche, semée de mouches d'or, est recouverte du manteau ducal à collet, bleu d'azur doublé d'hermine, et ses souliers de fer aux lames articulées, sortant de l'étoffe, montrent qu'il porte, sous l'habit royal, l'armure de chevalier. Deux anges aux ailes éployées, à genoux derrière lui, soutiennent son heaume, dont une fleur de lys forme le cimier. Le socle se compose essentiellement d'une masse de maçonnerie rectangulaire plaquée de marbre noir, posée sur un soubassement saillant et terminée à sa partie supérieure par une corniche en marbre de même couleur ; et ce fond sombre fait avantageusement ressortir la galerie d'albâtre d'une éclatante blancheur qui entoure le mausolée. Formée d'une suite ininterrompue de tabernacles gothiques rehaussés de dorures, dont les arcs reposent sur des colonnettes à chapiteau portant de petits anges au nombre de cinquante-deux, cette galerie abrite quarante personnages, d'une hauteur moyenne de $0^{m}45$, vêtus de robes et de manteaux, coiffés de capuchons ou de chaperons, les « pleurants ».

Se conformant à la lettre du traité du 11 août 1443, La Huerta et Le Moiturier ont adopté, pour la sépulture de Jean sans Peur, le modèle du tombeau de Philippe le Hardi. Ce sont les mêmes me-

sures[1] et les mêmes dispositions, à cette différence près que, dans leur ouvrage, la galerie, chargée de fleurons et de feuillages, est beaucoup plus ornée, et que les personnages gisants sont plus somptueusement vêtus. Le manteau de Jean sans Peur est semé de rabots d'or, qu'on retrouve sur l'épaule droite du duc et au sommet des arcs-ogifs d'albâtre, et sa robe s'écarte de manière à laisser voir les brassarts et la cotte de mailles ; Marguerite porte une robe blanche semée de marguerites ; les deux époux ont les doigts chargés de bagues. Le tombeau de Jean sans Peur est bien une copie de celui de Philippe le Hardi, plus riche, mais qui, en raison même de son architecture exubérante, paraîtra toujours inférieure aux gens de goût, et l'on a la même idée rendue sous deux formes à peine différentes. Quelle est donc cette idée ?

En principe, elle n'a rien de bourguignon. C'était un usage, alors très répandu, que les puissants se fissent élever de leur vivant des sépultures, dont ils confiaient l'exécution aux sculpteurs en renom. Ainsi firent plusieurs rois de France. Ces sépultures présentaient généralement l'effigie du défunt dormant son dernier sommeil sur la dalle funéraire, tandis qu'autour du sarcophage, sous des arcatures, circulaient les apôtres et les saints chargés d'intercéder

1. Tombeau de Jean sans Peur : 3m 76 de longueur, 2m 62 de largeur, 1m 49 de hauteur. — Tombeau de Philippe le Hardi : 3m 62 de longueur, 2m 54 de largeur, 1m 50 de hauteur.

pour le salut de son âme, ou bien les personnes qui avaient assisté à ses obsèques.

Les ducs de Bourgogne se conformèrent à cette coutume, et leurs tombeaux répètent le type universellement admis ; mais leur goût pour la magnificence leur a permis de faire mieux qu'on n'avait jamais fait. Alors que les monuments de l'époque précédente sont de dimensions moyennes et d'une grande simplicité, n'offrant guère sur leurs faces sculptées que de modestes reliefs, les tombeaux des ducs se distinguent par l'ampleur de la construction, la pureté des matériaux, la netteté des profils, la perfection de la statuaire grande et petite. Les gisants, aux traits pleins d'une gravité sereine, ne prient pas seulement : ils vivent, et le jet des draperies qui les enveloppent est d'une largeur inouïe ; le manteau de Philippe le Hardi, qui, au portail de la Chartreuse, tombait droit des épaules ducales, a été ici développé sur le marbre de manière à produire de somptueux effets. Sans doute, les lions sont manqués ; avec leur langue qui sort de leur gueule et leur pauvre anatomie, ils ont l'air de bons chiens assoiffés ; les grands anges, aux joues roses et aux têtes nimbées de cheveux d'or, sont mous et indifférents. Mais quelle légèreté de main, quelle finesse de détails dans les angelots et les pleurants, et quelle ingénieuse variété !

Les angelots ont les ailes ouvertes, fermées, entr'ouvertes ; ils sont debout, à genoux, élèvent les bras, les abaissent ; les uns tiennent des banderoles,

les autres des livres ; celui-ci joue du luth, celui-là de la harpe, un troisième de la flûte. Les pleurants sont gros ou maigres, vieux ou jeunes, glabres ou barbus, tristes ou souriants. Tel d'entre eux, visible de profil, parcourt les pages d'un livre largement étalé devant lui ; tel autre réfléchit aux paroles qu'il vient de lire, pendant que son voisin médite, le menton dans la main. Et ce ne sont pas seulement les physionomies et les occupations qui diffèrent ; ce sont aussi les ornements du costume, broches, boucles de ceintures, courroies et couvertures de livres, et les ustensiles d'église, et les gros chapelets rouges, lentement égrenés. Un vieux sacristain, au type inoubliable, a enfermé son livre dans une gaine de cuir brun. Mais le capuchon de Bourgogne, connu dès l'époque romaine des élégants de la Ville éternelle, est devenu, dans ces sculptures, « l'élément dramatique par excellence, et l'on ne saurait croire tout ce qu'il est capable de rendre d'effets saisissants, avant d'avoir vu les tombeaux. Celui-ci l'a rejeté en arrière ; celui-là l'a ramené coquettement, de manière à en faire le cadre de son visage. Chez un troisième, il dissimule la face comme un masque » ; ainsi il paraît, selon le cas, « austère comme la vertu ou gracieux comme l'élégance [1] ». Et ces effets sont encore accentués par la sobre peinture de Maelweel, d'un goût si exquis. Une légère touche d'azur sous le manteau, un rehaut

1. Montégut, *Souvenirs de Bourgogne,* p. 99-100.

d'or sur une broche, suffisent pour mettre en valeur les blanches draperies.

Ce mélange de puissance et de délicatesse frappe tous les visiteurs ; mais il y a quelque chose qui échappe, même aux plus exercés d'entre eux : c'est la mise en scène des pleurants, parce qu'elle n'a pas été rétablie, en 1827, comme elle aurait dû l'être.

S'imaginant que c'étaient figures de moines-chartreux en promenade sous les arceaux du cloître que Philippe le Hardi leur avait fait construire, et placés dans les diverses attitudes de la vie monastique, on pensa que l'ordre où ils circulaient importait peu, et l'on n'eut d'autre souci que de les faire entrer dans leurs niches. Or les pleurants ne sont pas tous des moines, pas plus qu'ils ne sont tous des gens qui pleurent. Comme au tombeau des fils de saint Louis, à l'abbaye de Saint-Denis, avec lequel la filiation est évidente, ce sont les personnages qui ont suivi le cercueil du défunt, évêque, moines et clercs, mais aussi officiers laïcs, et qui ont reçu pour cette cérémonie un costume spécial, composé d'une robe à capuchon ou à chaperon qu'ils ont endossée par-dessus leur vêtement habituel. Ils devraient donc figurer au rang qu'ils occupèrent dans le cortège funèbre des ducs et duchesses de Bourgogne.

Nous en avons la preuve. Vers le milieu du XVIIIe siècle, vivait à Dijon un peintre nommé Gilquin, qui était plein d'admiration pour les tombeaux de la Chartreuse. Il en a laissé une description intéres-

sante, et aussi des dessins représentant les différents côtés de chaque sépulture. On y reconnaît nettement l'ordre des funérailles : l'aspergeant suivi de deux enfants de chœur, dont l'un tient un chandelier, le sous-diacre portant la croix, le diacre, l'évêque avec sa crosse, les officiers de la maison ducale, les prêtres, les moines[1].

La présence parmi les pleurants d'albâtre de l'évêque et des diacres, le nombre des chaperons presque aussi grand que celui des capuchons, le raideur de certaines étoffes qui se tendent comme si elles étaient soutenues en dessous par une armure de fer, ces détails auraient dû éveiller la curiosité des restaurateurs et les mettre sur la voie.

Faute d'avoir été suffisamment perspicaces ou instruits, ils ont dénaturé le sens des monuments et nui considérablement à l'effet[2]. On peut reprocher

1. Bibliothèque nationale. *Nouvelles acquisitions du fond français*, n° 5916.

2. MM. Saint-Père et Moreau commirent une autre faute. Plusieurs pleurants ayant disparu, ils ne se contentèrent pas de faire exécuter quelques copies des originaux, pour combler les vides, ils firent fabriquer de toutes pièces quelques figures, comme celles qui se trouvent à l'un des angles du tombeau de Jean sans Peur, et auxquelles ils ont prêté leurs propres traits. D'autre part, ils n'auraient pas dû concentrer autour du tombeau de Philippe le Hardi, et particulièrement à l'une des extrémités, les meilleures figures, ce qui contribue à donner une idée fausse du tombeau de Jean sans Peur. Pourquoi aussi n'avoir pas rétabli les épitaphes faites de lettres de cuivre doré de fin or, qui couraient sur le pourtour de marbre noir et dont nous possédons le texte ?

aux tombeaux des ducs de ne pas avoir le caractère de gravité qui convient à des édifices funèbres. Ces pleurants, qui absorbent l'attention au détriment des gisants, parce qu'ils sont uniques en leur genre et plus à portée de l'œil, paraissent souvent amusants, et leurs gestes sont d'une trivialité telle[1], que l'amusement dégénère en une grosse gaîté, analogue à celle qu'on éprouve devant un intérieur hollandais de Brauwer ou une kermesse de Teniers. Cette erreur n'a pas lieu de surprendre, puisque Claus Sluter et Claus de Werve étaient des Hollandais, et elle ne disparaîtra jamais entièrement; mais il n'est pas douteux qu'à l'heure actuelle, elle se trouve accentuée par le fait que nous sommes réduits à l'étude de types individuels, présentés sans qu'aucun lien les unisse? Lorque ce lien, qui fut voulu par les sculpteurs des XIVe et XVe siècles, aura été rétabli, lorsque les pleurants auront été remis dans leur ordre normal, certaines attitudes sembleront moins choquantes. Alors aussi dominera mieux l'impression de grandeur et de richesse que les ducs voulaient produire sur la postérité, même après leur mort, et il apparaîtra que Sluter, son prédécesseur et ses continuateurs, ont réalisé pleinement la pensée qu'ils s'étaient chargés d'interpréter.

1. Il suffit de rappeler le pleurant qui se mouche dans ses doigts et celui qui se nettoie les oreilles.

CHAPITRE V

L'ART DE CLAUS SLUTER

Caractères généraux de la sculpture au XIVe siècle. — Réalisme de Sluter. — La science du corps humain ; le fini du détail. — L'expression morale et religieuse ; le lyrisme. — Technique de Sluter.

POUR apprécier avec exactitude les progrès que Sluter a fait accomplir à la sculpture de son temps, il est nécessaire de rappeler d'abord, brièvement, ce qu'elle avait été pendant les trois premiers quarts du XIVe siècle.

En opposition avec la sculpture spiritualiste du siècle précédent, elle est qualifiée généralement de naturaliste. L'idée est juste, mais à condition qu'on ne l'exagère point. La vieille école garda longtemps ses fidèles, et, chez les amateurs du style nouveau, la transformation ne s'accomplit pas d'une manière radicale du jour au lendemain, mais il y eut des tâtonnements et comme un acheminement progressif, très lent, très mesuré, vers le mode entrevu. Tous les observateurs ont reconnu que, malgré quelque vulgarité dans les traits du visage, malgré les complications des draperies dont les plis auparavant verticaux ont une disposition à se casser, l'idéalisme reste

l'expression dominante des Vierges du xive siècle. Dans les monuments funéraires eux-mêmes, l'« inquiétude du portrait » n'est pas très grande, témoins les ouvrages des deux imagiers chez lesquels les tendances nouvelles passent pour être le mieux marquées, Pépin de Huy et André Beauneveu.

Le Robert d'Artois, exécuté par Pépin de Huy entre 1311 et 1315, représente un charmant jeune homme, aux traits fins et réguliers, joliment habillé d'une cotte de mailles et portant, sur le côté droit, un écu semé de fleurs de lys; c'est d'une sculpture plus élégante que vraie. Le Philippe VI et le Charles V de Beauneveu, postérieurs d'un demi-siècle, inclinent davantage vers le naturalisme, ainsi que les statues royales exécutées pour le portail des Célestins de Paris; mais on retrouve encore dans les visages adoucis, dans les étoffes un peu molles enveloppant les corps, des traces de stylisation manifestes, quelque chose des anciennes conventions transmises par les faiseurs de saints et de saintes des cathédrales gothiques, aux « faiseurs de thombes » qui façonnèrent pour saint Louis les sépultures des rois ses ancêtres.

Avec Sluter, le pas que la sculpture hésitait à faire, est franchi, sous l'impulsion d'une volonté ferme et réfléchie, et le réalisme triomphe, au sens propre du mot, c'est-à-dire que le sculpteur emprunte ses modèles à la vie réelle, à l'histoire.

Ce changement apparaît déjà au portail de la Chartreuse. Les images de Philippe le Hardi et de

Marguerite de Flandre n'ont rien de commun avec les effigies de Robert d'Artois, de Philippe VI et de Charles V ; ce sont des portraits. Sans doute, Sluter s'est plu à rendre le visage souriant et l'air bon enfant du premier des grands ducs de Bourgogne, mais il n'a rien fait pour dissimuler cette physionomie d'homme vieilli avant l'âge par les soucis de la guerre et de la politique ; quant à la duchesse, elle porte vaillamment une laideur authentique, tellement remarquable que Philippe ne l'eût pas épousée, malgré son héritage, si Charles V ne l'y avait contraint.

La manière de procéder de Sluter apparaît mieux encore au puits du grand cloître. Les représentations de prophètes par la sculpture avaient été fréquentes au moyen âge. Sous le porche des églises du XIIIe et du XIVe siècle, à Paris, à Chartres, à Amiens, à Laon, à Sens, à Tournai, on rencontre des personnages à longue barbe tenant des phylactères, et le plus souvent mêlés aux apôtres. C'est Moïse avec ses compagnons, et aucun d'eux n'a un type individuel qui permette de le distinguer du voisin. Ceci a été bien expliqué. « En représentant les prophètes, les graves artistes du XIIIe siècle voulaient faire une œuvre dogmatique. Ils furent uniquement préoccupés d'exprimer cette vérité théologique que les prophètes sont les apôtres de l'ancienne loi et qu'ils ont annoncé les mêmes choses sous une forme à peine différente... Ils ne les considéraient que comme l'ombre des apôtres. Ils leur donnaient la même tunique, le

même livre, le même nimbe qu'aux apôtres : ils ne les distinguaient que par le bonnet conique des Juifs. Le portail Saint-Honoré, à Amiens, est une des rares œuvres du XIII[e] siècle où l'on se soit appliqué à caractériser quelques-uns des prophètes[1] ».

Fidèle à l'enseignement de Guillaume Durand dans le *Rational*, Sluter a conservé l'usage du phylactère, mais il a substitué aux prophètes gothiques, préfigurations du Christ, doubles des apôtres, de véritables individus. Il semble que, pour Moïse et David, la tâche ait été relativement facile ; mais Jérémie, Zacharie, Daniel et Isaïe, ont eu dans l'histoire juive une personnalité moins marquée que Moïse et David. Alors que ces derniers dirigèrent des milliers d'hommes et joignirent au don de prophétie celui de commandement, les autres ont été seulement des voyants qui prédirent l'avenir, le plus souvent sans être crus. Il était difficile, dans ces conditions, de les différencier. Sluter s'est adroitement tiré de cette difficulté en leur prêtant un accent différent, et d'ailleurs en rapport avec ce que la tradition raconte de leur vie et de leur caractère. Enfin, il a eu recours — et c'est ce qu'il y a de plus remarquable — au modèle vivant, au modèle juif, rendu avec une sincérité parfaite et une profondeur d'observation étonnante.

Il existait à Dijon, sous le règne de Philippe le Hardi, une grande colonie juive, autorisée par

1. Émile Mâle, *l'Art religieux du XIII[e] siècle en France*, p. 212 et suivantes.

lettres-patentes de l'année 1373 « à la charge que chaque famille paierait une certaine somme, et dans la suite, un certain tribut, tant qu'elle résiderait en Bourgogne ». Administrée par deux chefs responsables, elle avait son quartier, son école, sa synagogue, son cimetière, et, comme elle versait régulièrement au trésor l'argent promis, elle vivait tranquille. Les rues qu'elle habitait (rues de la Grande et de la Petite Juiverie, aujourd'hui rue Piron et rue Charrue) étaient voisines de l'atelier de Sluter. Il est vraisemblable que ces Juifs fournirent au sculpteur officiel du duc de Bourgogne, leur protecteur, les sujets dont il avait besoin pour exécuter ses statues de prophètes.

Ce souci de la vérité, Sluter l'a d'ailleurs transmis à ses successeurs, et c'est pourquoi je n'ai pas voulu séparer les sépultures ducales du reste de son œuvre. On reconnaît sans peine, dans le gisant du tombeau de Philippe le Hardi par Claus de Werve, le prince du portail de la Chartreuse, encore que l'amaigrissement des traits fasse paraître le visage plus allongé et le nez tant soit peu arqué, et l'on sait que Le Moiturier ne voulut ébaucher la double image de Jean sans Peur et de Marguerite de Bavière, qu'il n'avait point connus, qu'après que Philippe le Bon eût « amendé et corrigé » de sa main les patrons qu'il en avait faits.

Et ce n'est pas seulement dans les grandes statues que le réalisme se manifeste aux tombeaux des ducs, mais dans le cortège funèbre, répétition pure et

simple des pompeuses obsèques faites aux membres de la famille de Bourgogne, et dont les anciennes chroniques nous ont gardé le souvenir.

L'une d'elles rapporte que le cercueil du défunt fut mis sur un chariot couvert d'une « ample étoffe noire coupée d'une croix de drap vermeil » ; on lit dans une autre qu'aux funérailles de Philippe le Bon, à Bruges, quinze cents draps noirs furent taillés « pour revestir de deuil les serviteurs, tant de cely qui gisoit en bierre comme de cely qui venoit en règne, et n'y avoit escuyer, ni chevalier, ni noble homme de nom et d'estat, qui n'eût longue robe et chapperon de drap fin, et tant que c'estoit une infinité de veoir gens porter deuil et de veoir robes noires par Bruges ». Décrivant le cortège funèbre, Chastellain dit que, entre les seize cents torches qui suivaient, « alloient bien neuf cents hommes notables vestus de deuil, tant nobles hommes que officiers et notables bourgeois, et après lesquels en queue suivoient seize prélats, que évêques, que abbés ». Nous retrouvons dans ces « enchapronnés de deuil », quelquefois appelés plus simplement des « deuils », les personnages en ceintures et chaperons qui se promènent sous la galerie d'albâtre des tombeaux, en compagnie des « encapuchonnés », des prélats et des moines ; et le marbre noir de Dinant, coupé d'une croix blanche qui jadis était rouge, simule le drap mortuaire jeté sur le cercueil des ducs pendant le voyage du lieu de leur mort à la Chartreuse de Champmol.

Si l'on passe de la conception à l'exécution, le réalisme apparaît encore comme la qualité dominante. Du portail au puits, il est visible de plus en plus que Sluter en a fait sa règle de conduite invariable, l'appliquant en toutes circonstances, dans l'interprétation du corps humain, depuis l'ensemble du vêtement jusqu'au détail de la parure.

Naturellement, il ne saurait être question du nu. La Renaissance allait bientôt, par l'étude de l'antique, être amenée à le remettre en honneur; notre sculpteur hollandais ignorant l'Italie n'y pouvait point songer, et seules les têtes et les mains de ses statues sont à découvert. Du moins ces parties sont-elles traitées avec une science admirable, et, plus on les regarde, plus elles paraissent vivantes. Les mains de Philippe le Hardi et d'Isaïe en particulier, avec leurs veines courant sous la peau, comme si le sang y circulait encore, sont d'une franchise étonnante, plus fortes chez le duc, qui est un chevalier habitué à manier la lance et l'épée, plus petites chez le prophète et d'une finesse commune à la race juive. Le crâne d'Isaïe est un objet d'étude pour le médecin, autant que pour l'artiste; Sluter y a fait preuve de connaissances tellement spéciales, qu'on a pu dire qu'il s'y rencontre « une variété de détails qui ne se trouvent que dans les plâtres moulés sur nature ».

D'ailleurs le sculpteur vraiment maître de son art laisse apercevoir, à travers les formes du vêtement, la forme humaine. Tel est le cas de Sluter. Ses pro-

phètes ont des défauts incontestables : les proportions ne sont pas très sûres, les bustes sont excessivement courts, les têtes un peu trop déhanchées ; mais l'on suit, sous l'étoffe naturellement drapée, les contours de la poitrine, les lignes de la hanche, la chute des reins, la flexion des genoux ; et la souplesse des membres, jointe à la sensibilité de l'épiderme, fait croire, après quelques moments d'absorbante contemplation, que les personnages qu'on a sous les yeux ne sont pas de pierre, mais de chair.

Cette impression, équivalente à celle que donne le réel, est encore accrue par le soin avec lequel sont rendues les différentes parties du costume, les broderies, les galons, les coiffures, les chaussures, surtout les livres et les boucles de ceinture. Le livre d'Isaïe, décoré aux quatre coins de têtes de clous façonnées en fleurons, est fermé par deux courroies, fixées à moitié du plat à l'aide de gros rivets arrondis ; celui de Jérémie n'est pas moins riche, mais on y remarque plutôt la netteté des tranches, la souplesse des feuilles, qu'un léger vent paraît soulever. La ceinture d'Isaïe est retenue par un fermail carré ; celle de Daniel, par une boucle circulaire ; celle de Jérémie par une boucle dont les œillets sont garnis de rosettes de métal. Nous pouvons considérer ces objets à la loupe, comme, dans les miniatures de Beauneveu ou les peintures de Rogier van der Weyden, les fleurs qui émaillent le parterre où se meuvent les person-

nages ; aucun défaut ne paraît en altérer la perfection.

Pour obtenir ces effets, qui se retrouvent chez les angelots et les pleurants des tombeaux, il a fallu ciseler la matière avec l'adresse des gens de métier ; mais les modèles ne manquaient pas, dans la librairie du palais et à la chambre des joyaux. Bijoux et livres de pierre sont des documents avec lesquels on pourrait illustrer au besoin une histoire de la reliure et de l'orfèvrerie à la cour de Bourgogne. Il devait en sortir de pareils des ateliers des Orlant et des Mainfroy, les fournisseurs habituels de la famille ducale.

Un tel art suppose une puissance d'observation peu commune. Mais Sluter n'a-t-il eu d'autre faculté que celle de voir ? Capable de réflexion, a-t-il été dépourvu, ou à peu près, d'imagination ?

Certains critiques l'ont affirmé. Un écrivain récent déclare, dans ce style âpre qui le fait aisément reconnaître, que, parmi les figures de prophètes, celle de Moïse est la seule qui « témoigne d'un art plus que réaliste et d'un certain essor », tandis que les autres ne sont « que des œuvres terre à terre, admirables, mais sans surgie d'âme, sans envolée dans l'au-delà [1] ». Accusation grave, car si elle était fondée, si l'art de Sluter n'avait été que la copie, même parfaite, de la réalité vivante et agissante, il faudrait, tout en lui reconnaissant un vigoureux talent, lui assigner dans l'histoire de la sculpture une place moins importante que celle qu'on fait aux grands, et

1. Huysmans, *l'Oblat*, p. 328.

réduire singulièrement la valeur de ses créations.

Mais il n'en est rien. En plus de cette anatomie précise, de ce fini du détail, de cette fleur de vie que nous venons d'admirer, l'éminent sculpteur a mis dans ses statues quelque chose de lui, non pas le beau idéal, auquel il n'aspirait pas et ne pensait pas, mais l'expression morale qui convient à toute œuvre d'un caractère religieux. Ne l'oublions jamais : comme tous ses contemporains, Sluter fut un croyant, ainsi qu'il le prouva en venant mourir au monastère Saint-Étienne de Dijon ; toutes ses productions, Christ, Vierges, saints et saintes, prophètes et apôtres, donateurs et donatrices, ont eu pour but la glorification de la religion ; le puits des Prophètes tout entier est une magnifique manifestation d'art chrétien. Les statues de la Chartreuse ne sont pas de belles images, vides de sens ; elles sont des symboles. La Vierge représente la maternité divine, grave et heureuse ; les prophètes, Juifs échappés du ghetto dijonnais, mais transfigurés par le rôle qu'ils jouent dans le drame le plus poignant de l'histoire de l'humanité, personnifient les différents aspects de la justice, dure et menaçante avec Moïse et Daniel, épanouie avec David, résignée avec Isaïe et Zacharie, calme avec Jérémie ; Philippe le Hardi et Marguerite de Flandre ont l'attitude ordinaire des donateurs, et leur visage dit la foi qui les anime, mais leur ferveur religieuse ne va pas jusqu'à l'oubli du monde extérieur : ces grands seigneurs, en costume de cour,

prient avec la dignité qui convient à des gens qui comptent et qui savent qu'on les regarde ; ils donnent l'impression de la majesté recueillie.

Pour obtenir ces résultats, Sluter a imité la nature, mais il ne lui a pas emprunté tout ce qu'elle lui offrait ; il a eu soin de choisir les traits qui servaient le mieux à mettre la physionomie de ses personnages en rapport avec le rôle qu'il entendait leur faire jouer, et si la relation ainsi établie n'est pas toujours aussi étroite qu'un moderne le souhaiterait, elle constitue quand même un effort visible.

La même pensée philosophique se retrouve d'ailleurs dans les ensembles. Lorsque Sluter les a composés, il ne s'est pas laissé aller au gré de son caprice et des modèles qu'il rencontrait ; il a eu recours, pour s'éclairer, à ses propres sentiments chrétiens ; il a tenu compte des formules rigoureuses que l'Église de son temps imposait à l'art, des enseignements des théologiens, et, comme nous l'avons vu, des faiseurs de mystères. Il s'est ainsi pénétré, jusqu'à un certain point, de mysticisme, et l'on peut, sans être taxé de subtilité, reconnaître dans ses œuvres une dualité constante entre le monde réel et le monde idéal. Le duc et la duchesse s'opposent à la Vierge et aux saints ; les prophètes servent d'antithèse aux saints personnages et au Christ ; le recueillement des gisants des tombeaux contraste avec la distraction des pleurants qui les accompagnent.

Ce sont vérités qu'il est difficile de comprendre

après les mutilations que ces sculptures ont subies et les changements que les siècles ont apportés dans la direction de l'esprit humain ; mais on s'en rend compte, à mesure qu'on pénètre davantage dans l'intimité des imagiers de cette époque, et qu'on analyse les conditions spéciales où ils travaillaient et qui étaient encore celles du moyen âge. Et l'on saisit toute la justesse de cette observation d'un critique, qui ne s'appliquait, dans la pensée de son auteur, qu'aux figures du puits des Prophètes, mais qui peut s'étendre à toute l'œuvre de Sluter : « Peut-être les pensées trop étroitement théologiques qu'elles expriment leur ont-elles nui de plus en plus, à mesure qu'on s'est éloigné de ces âges où la religion était tout, car, pour en apprécier pleinement la profondeur et pour en goûter le charme mystique, il est nécessaire de suspendre un moment en soi tous ses souvenirs, et de concentrer son âme tout entière sur le sujet de la religion, et non pas de la religion entendue à la façon de notre siècle, mais entendue dans le sens strict de l'orthodoxie catholique ». Ceux-là seuls, qui sont bien pénétrés de cette idée, peuvent apercevoir « ce qu'il y a, dans ces figures, d'élévation de pensée, de profondeur de sentiment, de connaissance intime des choses de la religion[1] ».

La religion et la littérature théologique ont donc guidé Sluter d'un bout à l'autre de sa tâche, et elles lui ont imposé, dans la représentation des person-

1. Montégut, *Souvenirs de Bourgogne*, p. 95.

nages sacrés et des scènes de l'Écriture, le respect des conventions séculaires que l'Église avait introduites ; il a mis le voile de la virginité sur la tête de la Vierge-Mère, des phylactères aux mains des prophètes, et s'est si bien conformé, dans l'interprétation du drame de la Passion, aux conseils des docteurs, qu'on retrouve un demi-siècle après, sur le théâtre d'une province éloignée de la Bourgogne, le Rouergue, le même sujet rendu de la même manière. Cependant elles lui ont laissé assez de liberté pour qu'il ait pu s'abandonner à sa fantaisie dans l'exécution du détail, suivre les conseils de sa propre inspiration ; et c'est ce qui fait à la fois le traditionnalisme et l'originalité, la modération et l'exubérance de son réalisme. On a récemment distingué ce réalisme, « qui ajoute au modèle de la nature une part de fantaisie, qui est la part décisive du génie » du réalisme terre à terre et bourgeois, « qui n'est que l'interprétation fidèle de la nature sans l'intervention de l'imagination », et on l'a qualifié de lyrique [1]. Cette définition mérite d'être retenue : l'art de Sluter est du réalisme, mais du réalisme lyrique.

Pour y atteindre, il ne suffisait cependant pas de l'intention, il fallait une technique irréprochable. Elle fut soutenue, chez Sluter, par le choix très

1. Raymond Kœchlin. *Communications faites à la Société d'Histoire moderne* (séance du 8 mars 1903). — *La Sculpture belge aux* XIIIe *et* XIVe *siècles,* dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1903, p. 404.

approprié qu'il fit de la matière première. Les comptes fournissent à cet égard une indication intéressante. Ils nous apprennent que trois espèces de matériaux étaient à la disposition de Sluter : le marbre des carrières belges, l'albâtre de Tonnerre et la pierre d'Asnières, et qu'il a accordé sa préférence à cette dernière, qu'il s'y est attaché volontairement, obstinément. C'est que cette pierre tendre, immédiatement utilisable, et cependant d'excellente qualité, était seule capable de rendre à son gré la variété des objets et des sentiments.

En étudiant ses statues d'un peu près, et en complétant, à l'aide des textes, les observations qu'elles suggèrent, on arrive à se représenter assez bien sa manière de procéder. Après avoir préalablement gravé sur une planche recouverte d'une légère couche de plâtre les « trais » du dessin, il chargeait un de ses ouvriers de dégrossir sommairement le bloc, d'après ses instructions, avec le compas et le marteau ; puis lui-même prenait le fer en main, et il attaquait avec cette sûreté admirable, qui lui permit de réussir du premier coup ses statues de prophètes, alors que La Huerta dut refaire deux fois le gisant de Marguerite de Bavière pour ne pas le réussir, et que Le Moiturier ne se résigna à refaire le même travail qu'après une longue période de tâtonnement. Certaines entailles un peu brutales, visibles notamment sur la tête du Christ, montrent que Sluter allait d'abord à grands coups, enlevant de gros morceaux, de manière à assurer la ressemblance avec son

modèle ou avec son idée, puis, cette ressemblance obtenue et les lignes générales assurées, il promenait amoureusement le ciseau sur toute la surface, de manière à lui donner, selon le cas, la souplesse de l'étoffe, l'aspect de la peau, les apparences de la vie, en un mot la perfection du grand art, et sa main, auparavant active et presque fébrile, devenait alors capable du plus grand sang-froid et de la plus grande circonspection.

Sa sculpture est forte, vigoureuse sans être dure, aussi parce que le sentiment de la juste mesure ne l'a jamais abandonné. C'est pourquoi il a créé des personnages d'une anatomie vraie, sans prétention à l'effet, sans ces exagérations de vigueur musculaire, que les études de dissection et d'académie gréco-romaine devaient mettre en honneur au XVIe siècle, et auxquelles un Michel-Ange, un Raphaël même, ne surent échapper. Le Moïse de Michel-Ange a une puissance étonnante, et il est d'une sculpture beaucoup plus savante que celui de Sluter ; mais ses muscles saillants sont trop faciles à compter, et le réseau, d'ailleurs admirable, de ses veines gonflées à fleur de peau, rappelle trop celui d'un écorché ; l'athlète est calme parce qu'il est sûr de sa force, mais cette force, capable de dompter les Hébreux, ressemble à celle du lutteur qui descend dans l'arène. Combien j'aime mieux ce froncement de sourcils olympien, qui en dit tout autant chez Sluter, dans sa farouche simplicité !



TROISIÈME PARTIE
LES CONTINUATEURS

CHAPITRE PREMIER

LA SCULPTURE EN BOURGOGNE SOUS PHILIPPE LE BON

Fermeture de l'atelier de Sluter. — Œuvres perdues de Claus de Werve et de La Huerta. — Vierges et retables; le sépulcre de Tonnerre. — Le tombeau de Philippe Pot. — Caractères de la sculpture en Bourgogne à la fin du xve siècle.

Les statues du portail de la Chartreuse, le puits des Prophètes, le tombeau de Philippe le Hardi, sont les trois chefs-d'œuvre de la sculpture en Bourgogne; rien n'a été fait dans la suite qui pût leur être comparé. Or, l'exécution de ces ouvrages n'occupe que vingt-sept années du siècle des Valois (1384-1411), et il en restait soixante-six à parcourir pour arriver à la mort de Charles Le Téméraire (1477).

Philippe le Bon, dont le règne remplit la majeure

partie de cette période, a aimé les arts et les artistes, au moins autant que Philippe le Hardi ; il était guidé dans cette voie par l'amour inné du luxe et du faste, qui faisait dire par son historiographe Chastellain « que voirement c'estoit bien le duc sans pareil et sans compaignon ». Mieux favorisé que son aïeul, il possédait d'ailleurs l'argent indispensable aux entreprises de cette nature. Cependant il existe entre ses goûts et ceux de ses prédécesseurs une différence profonde, qui eut, au point de vue de l'art, les plus graves conséquences.

Les deux derniers ducs de Bourgogne furent aussi peu bourguignons que possible. Charles le Téméraire se vanta un jour d'être Portugais, et un autre jour il souhaita devenir Lorrain ; son père fut un Flamand. Bien que né à quelques kilomètres de Dijon, au château de Rouvres, ce prince « brun de couleur... ayant en luy le vice de la chair », préféra toujours les Flandres, où l'attiraient les séductions d'une vie grasse et matérielle ; il y passa sa jeunesse « à toutes occupations joyeuses comme l'âge le requérait » ; il y resta deux ans après l'assassinat de Jean sans Peur, et, pour le décider à venir prendre possession du duché, il fallut que ses fidèles l'emmenassent, presque de force, hors de Lille, où il « estoit en esbattements ». Encore son absence fut-elle de courte durée : il revint au bout de quelques mois, laissant à Dijon une chambre de conseil, chargée d'administrer la Bourgogne en son absence.

Cette prédilection pour les Flandres lui dicta le choix de ses artistes. « A partir de 1440, écrit M. Dehaisnes, Philippe le Bon ne commande plus en Bourgogne que des travaux sans importance, et bientôt il n'y a plus de peintre en titre du duc[1] ». Cela semble exagéré : le tombeau de Jean sans Peur a été exécuté à Dijon entre 1443 et 1470, et le palais ducal continué. Il n'en est pas moins vrai que les sculpteurs et les peintres préférés de Philippe furent des Flamands, et qu'il les employa surtout dans le Nord, si bien que les imagiers de Bourgogne se trouvèrent à peu près réduits à l'indigence.

Au moment de la mort de Jean sans Peur, Claus de Werve continuait à jouir des prérogatives autrefois concédées à Sluter, et, à plusieurs démarches qu'il avait faites pour obtenir la permission d'« aler ouvrer et gaigner autre part », le duc lui avait répondu en lui enjoignant de « demorer continuelement à Dijon ». Par lettres-patentes données à Troyes, le 5 avril 1420, Philippe le Bon le confirma dans ses fonctions de « varlet de chambre et tailleur d'imaiges », et même il lui accorda une gratification « tant pour considéracion des bons et agréables services par luy fays » que pour l'aider à supporter les frais d'une grave maladie. Mais cette bonne volonté ne dura pas.

Le 1er janvier 1426, les gages du sculpteur furent réduits à cinq gros par jour et, dès lors, il mena une vie misérable, dont les détails nous sont révélés par

1. Dehaisnes, *l'Art flamand en France,* p. 90.

les humbles requêtes qu'il adresse périodiquement à la chambre de ville de Dijon, pour obtenir des atténuations d'impôts. « Car je vous certiffie, écrit-il, que n'est pas tout or quanque reluist. Et de rechief mon ancienne maladie m'est renouvellée, ne ne puis aler ung pas hors de l'ostel, il y a XVI jours passés. Sy veuilliez estre misericors et je pryerai Dieu pour vous ». Le ton est doux, et la signature suivie d'un croquis de fantaisie, où Werve s'est représenté coiffé d'un bonnet de malade[1]; mais, en 1434, à la suite d'une nouvelle taxe, son ressentiment éclate en paroles pleines d'amertume et de menace : « Je me plains à Dieu et à tout le monde des desraisons que l'on me fait... De dire que vouz me veullez chargier de six francs, je ne le pourrai faire ne souffrir pour rien, car vous véez évidemment et cler que vous me chargez quatre foiz ou cinq foiz plus que je ne dois être... Et, en outre, vous voyez et savez, longtemps a, comme je suis malaide et non puissant de mon corps, par quoy je perds tous biens mondains, ne ne puis aller ne venir pour gagner ma povre vie, et n'ay rentes ni revenus ne bienfaiz quelconques pour moy... Mon intencion est de moy plaindre et complaindre, de bouche et par escript, à Mgr le duc, et je sauraiz bien trouver jour et heure d'avoir audience d'y parler ».

La condition matérielle de La Huerta n'est pas meilleure. En 1445, il déclare qu'il n'a « héritage ni

1. Ce croquis ne présente aucun intérêt. Il a été reproduit dans *la Chartreuse de Dijon,* t. II, p. 99.

maisons, que tant seulement l'ouvrage qu'il fait pour Mgr le duc, en lequel ouvrage il a beaucoup perdu ». Et, si le personnage ne nous émeut guère, étant donné ses exploits, on ne saurait écarter les plaintes du bon Le Moiturier. Elles commencent en 1470, l'année où il achève le tombeau de Jean sans Peur. Dix ans après, il se définit « povre homme qui passe le temps du mieux qu'il peut », et raconte qu'il tient « maison et place qui luy coste chier de louhaige, pour mettre ses pierres, et des serviteurs de grand priz qui le détruisent ». Force lui est de vendre, en 1493, une maisonnette avec jardin qu'il a précédemment achetée sur ses économies à Avignon, sa ville natale, et ce crève-cœur est accompagné, le 9 mai 1494, d'une nouvelle requête, où il déclare que « pour gagner sa vie, bien qu'il soit viez et ancien homme, luy convient prendre grant peine et travail à aler sur les champs en loingtain pays ». Finalement, il quitte Dijon pour Paris, où il mourra sans doute sans avoir retrouvé la fortune.

Du moins, Claus de Werve resta-t-il jusqu'à la fin le sculpteur en titre des ducs de Bourgogne, et il habita l'hôtel aménagé par Sluter. Dix jours après sa mort, le 18 octobre 1439, Philippe le Bon affecta la « maison de Claus » au logement du receveur du bailliage. Ni La Huerta, ni Le Moiturier ne reçurent place dans la domesticité ducale ; ils furent employés à forfait, et, leur contrat signé, restèrent libres de s'arranger comme ils l'entendaient.

Si les autres arts devaient figurer dans cette étude, il serait facile de faire des constatations du même genre. On verrait les gages du peintre Henry Bellechose suspendus certaines années et l'atelier de peinture supprimé à sa mort, et l'on reconnaîtrait comme un écho des lamentations de Werve et de Le Moiturier, dans cette déclaration du maître des œuvres de maçonnerie, Philippe Mideaul, vers 1431, qu'il est « povre homme », n'ayant « maison ne buron ne revenus quelconques », et qu'« il ne macionne marchandise dont il puisse avoir sa povre vie, sennon à son mestier, qui ly est de tres petit prouffit ».

La faveur officielle se retirant peu à peu des artistes qui travaillent en Bourgogne, le vieil hôtel des imagiers livré à un financier, en attendant qu'il soit démoli sous Louis XII, et l'atelier de sculpture, à la conservation duquel un prince soucieux des progrès des beaux-arts eût attaché la plus haute importance, entraîné dans sa ruine : tels furent, en somme, les résultats du règne de Philippe le Bon.

Cependant, il ne faudrait pas tirer des faits qui viennent d'être rapportés des conclusions trop pessimistes, et croire que la production artistique cessa subitement en Bourgogne vers le milieu du xve siècle, par suite de l'indifférence des ducs. L'attitude de Philippe le Bon n'a pas eu pour résultat d'interrompre le travail des sculpteurs et des peintres; elle a obligé, les uns à chercher de l'ouvrage « en lointain

pays », les autres à entrer au service des municipalités, des couvents, voire même des particuliers.

La municipalité dijonnaise trouva moyen de se procurer de belles statues, sans bourse délier. Elle demanda aux sculpteurs quelques-unes de leurs œuvres en échange d'exonérations. Vingt francs furent ainsi remis à Claus de Werve, le 8 septembre 1431, à la condition de faire deux images, l'une de saint André, l'autre de Notre-Dame, pour les portes de la ville, et quand La Huerta eut insulté Màchefoing, la Chambre de ville le condamna à « venir crier merci au maire et aux échevins, et, pour l'amende, à sculpter au-dessus de la porte de la maison de ville, une belle image de Notre-Dame, de deux pieds et demi de haut, assise sur un soubassement où seraient sculptées les armoiries de la ville soutenues par deux singes ».

Les officiers du duc n'avaient pas les mêmes moyens à leur disposition, mais quelques-uns d'entre-eux étaient assez riches pour faire des commandes. Tels Jean de Nœss, le confesseur de Marguerite de Bavière; Hugues de Ternant et Michel de Chaugey, l'un chancelier, l'autre maître d'hôtel des ducs de Bourgogne; les membres de la famille Màchefoing, qui unissait les charges de la domesticité ducale à celles de l'édilité dijonnaise; le sénéchal Philippe Pot; surtout les deux Rolin, le chancelier Nicolas et son fils aîné Jean, filleul de Jean sans Peur, évêque d'Autun et cardinal. Nous trouvons au service de ces

gens avisés les architectes et les peintres auxquels on doit le charmant hospice de Beaune, les retables de Ternant (Nièvre) et d'Ambierle (Loire), la *Vierge au donateur* du musée du Louvre et le *Jugement dernier* de Beaune, œuvres de Van Eyck et de Rogier van der Weyden. Mais les sculpteurs tiennent aussi une bonne place.

Claus de Werve exécute, en 1413, pour la façade de la maison du Miroir, appartenant aux chartreux, une Sainte-Trinité, escortée de deux religieux debout, dans l'attitude de la prière[1]; il dirige, en 1415, la fabrication de quatre colonnes, surmontées de statues d'anges, pour le maître-autel de l'église Notre-Dame de Dijon, et termine, en 1426, un dais, destiné à abriter une statue de la Vierge derrière l'autel principal de l'église des chartreux; il fait, en 1430, pour Jean de Nœss, un grand retable de pierre blanche, représentant les scènes de la Passion, et, l'année suivante, les statues de saint André et de Notre-Dame. De son côté, La Huerta s'engage, le

1. Ce groupe a disparu, comme celui de Marville qui représentait le même sujet; mais on a conservé un dessin de la maison du Miroir, pris avant sa démolition, en 1767, où il est possible de reconnaître la composition générale : le Christ en croix, tenu entre les jambes du Père Éternel assis, les deux moines vêtus de robes dont les plis tombent droit. D'autre part, on voit à l'hôpital de Dijon, au-dessus de l'autel de la chapelle de Jérusalem, une Sainte-Trinité en pierre, qui fut offerte, en 1459, par Simon Albosset, seizième maître de l'hôpital du Saint-Esprit, et qui est construite tout à fait dans les mêmes données.

18 novembre 1444, auprès du clerc Thiébaut Liégeart, à sculpter pour l'église Saint-Jean de Dijon un retable, également en pierre, orné de « feuillages de chardons et de feuilles de choux bien feuillés », sur la terrasse duquel on verra sainte Élisabeth et la Vierge, « lesquelles toutes deux se montreront être grosses d'enfants », se rencontrant et s'embrassant, les mains réciproquement appuyées sur leurs épaules, tandis qu'un ange, sortant d'une nuée, tiendra au-dessus d'elles un baldaquin.

A l'exception de la Passion de Claus de Werve, aujourd'hui conservée dans l'église de Bessey-les-Cîteaux, toutes ces sculptures ont disparu. En revanche, il nous reste de la même époque une production anonyme considérable, comprenant Vierges, saints et saintes, retables, tombeaux.

Les Vierges, trapues, trop larges pour leur petite taille, chargées de lourdes étoffes et portant un enfant à mine de vieillard, mais savamment drapées et reproduisant avec exactitude le type des femmes du peuple, constituent un genre universellement connu. Courajod, qui avait pour elles une sorte de vénération, les recherchait avec amour, les recueillait, les classait, et c'est grâce à lui que nous en connaissons des modèles accomplis : la Vierge de la collection Timbal, au musée de Cluny ; les deux Vierges de Dijon et de Plombières, au musée du Louvre[1].

Ces images ne mesurent guère qu'un mètre envi-

1. Les deux Vierges, qui se trouvent au musée de Dijon et

ron de hauteur, mais il n'en faudrait pas conclure que les sculpteurs n'osaient plus s'attaquer aux morceaux de dimension supérieure. On trouve, au contraire, en Bourgogne, une série assez complète de statues du xve siècle, de grandeur naturelle, dans laquelle entrent encore des Vierges, puis des saints, des évangélistes, des apôtres : la Vierge de Saint-Jean-de-Losne, les Évangélistes de l'église de Semur, le Saint-Jean-Baptiste de Mussy-sur-Seine[1] ; mais Autun possède, à cet égard, l'ensemble le plus remarquable, avec ses trois images de sainte Anne (chapelle du lycée), de sainte Barbe et de saint Jean (musée Rolin). Le précurseur, traité comme à Mussy, porte une longue barbe et des cheveux coupés sur le front ; il tient sous son bras l'agneau symbolique, et son vêtement, fait d'une peau de mouton toute entière, avec la laine et la tête, s'écarte par devant pour laisser voir des jambes longues et fines.

Certains sculpteurs, mieux doués ou mieux préparés, allèrent encore plus loin dans cette voie, et c'est à eux que nous devons quatre grandes œuvres, bien dignes d'attention : les retables de Bessey et de Rouvres, le sépulcre de Tonnerre et le tombeau de Philippe Pot.

Le *Retable de Bessey* mesure $3^{m}76$ de longueur sur $0^{m}94$ de hauteur. Il est divisé en sept comparti-

au trumeau de l'église Notre-Dame, dans la même ville, sont déjà plus proches du xvie siècle.

1. Moulage au Trocadéro.

Retab. Rouvr. XV

ments, séparés les uns des autres par des pilastres surmontés de clochetons, et encadrés chacun d'une arcature trilobée reposant sur des colonnettes à chapiteau, analogues à celles du puits des Prophètes[1]. Le drame de la Passion s'y déroule en autant de tableaux sculptés en bas-reliefs, qui se succèdent de gauche à droite, dans l'ordre suivant : le Baiser de Judas, la Comparution devant Caïphe, la Flagellation, la Crucifixion, la Descente de Croix, la Mise au tombeau, la Résurrection[2].

C'est un ouvrage de valeur inégale. Toutes les parties ne sont pas traitées avec la même science et la même habileté; on a l'impression d'un travail fait à la hâte ou avec la collaboration d'aides d'un talent contestable. Cependant la composition est dramatique, et l'exécution d'une grande force. La foule formée par les rabbins, les soldats et les gens du peuple, qui entoure le Christ au moment où il reçoit l'accolade du traître, et qui l'entraîne ensuite devant le tribunal du grand pontife, reflète toutes les colères d'une populace en délire, et les gestes des individus sont d'une vigueur poussée jusqu'à la violence. L'intensité de vie, qui se dégage de cette cohue en marche, est encore accrue par le réalisme

1. Bessey est un petit village du département de la Côte-d'Or, voisin de Cîteaux.

2. La grande croix centrale, qui portait le Christ a été malheureusement brisée ; elle est remplacée par une croix de plâtre.

de certains détails. Un flagellant, fatigué de frapper, s'est accroupi à terre pour se reposer, les mains croisées sur les genoux, le fouet entre les dents; les soldats qui ont participé à la Crucifixion ont remis leur épée au fourreau et conversent de la manière la plus naturelle du monde; dans la Descente de croix, le corps de Jésus, dont les mains ont été détachées les premières et qui ne tient plus que par les pieds, tombe avec une raideur cadavérique dans les bras chargés de le recevoir. Les costumes militaires sont ceux du xve siècle, rendus avec une exactitude scrupuleuse.

Le *Retable de Rouvres*, exécuté pour le compte des Mâchefoing, a été attribué tantôt à La Huerta, tantôt à Le Moiturier, sans qu'aucun motif sérieux justifiât l'une ou l'autre de ces attributions. Il se compose d'une table de pierre horizontale, surmontée de trois statues, qui s'enlevaient jadis sur un fond bleu d'azur semé de fleurs de lys : la Vierge, au centre, tenant l'Enfant-Jésus ; à sa droite, saint Jean l'Évangéliste, jeune et imberbe ; à sa gauche, un personnage âgé, apôtre ou prophète, muni de longs cheveux et d'une longue barbe, et qui tient dans sa main un livre ouvert[1]. Les draperies tumultueuses, et ramassées de manière à multiplier le nombre des volutes

1. On a proposé, pour ce personnage, diverses identifications : Moïse, saint Jean-Baptiste, Isaïe, saint Philippe ; aucune n'est satisfaisante. Rouvres, village situé à quelques kilomètres de Dijon, possédait un château où les ducs habitaient volontiers.

jusqu'à l'invraisemblance, constituent le trait dominant de cette statuaire. Saint Jean manque d'expression, et la Vierge, coiffée d'une lourde couronne, paraît vulgaire; mais la tête du vieillard, avec sa bouche rentrée et ses longues moustaches ondulées, rappelle le beau buste de *Saint Antoine* conservé au musée archéologique de Dijon[1], et l'on peut reconnaître, sans hésiter, à ces deux morceaux, un auteur commun, qui s'est inspiré du Moïse de la Chartreuse.

Avec le *Saint-Sépulcre de l'hôpital de Tonnerre,* l'art s'élève d'un degré au-dessus, et l'on se trouve en présence d'une œuvre d'autant plus intéressante que, si les monuments de ce genre furent nombreux en Bourgogne au XVIe siècle, ainsi que le prouvent les intéressants spécimens conservés à Semur, à Pouilly-en-Auxois, à Talant près de Dijon, ils sont plutôt rares à l'époque précédente.

Joseph d'Arimathie et Nicodème, vêtus d'amples manteaux à capuchon, déposent avec précaution le corps du Christ sur un linceul fortement plissé. Le cadavre a gardé une certaine souplesse, et la tête vacillante disparaît entre les mains de Joseph en ne laissant guère voir que le nez mince et allongé, la barbe bouclée et l'extrémité de la chevelure. Dans le fond, la Vierge et saint Jean d'une part, les Saintes Femmes de l'autre, forment deux groupes symétriques. Saint Jean soutient la Vierge qui a rabattu son voile sur son front et comprime de sa main

1. N° 1350.

droite les battements de son cœur; les Saintes Femmes portent des vases à parfums. Entre les deux groupes, se tient Marie-Madeleine les yeux mi-clos, le voile rejeté en arrière; et le geste de ses mains écartées dit l'émotion qui l'étreint.

La scène est donc traitée conformément aux données traditionnelles qu'avaient répandues les peintres-verriers de Chartres, de Bourges et de Tours, et l'on n'y trouve même pas cette innovation acceptée par Claus de Werve pour la Mise au tombeau de Bessey, et plus tard par le maître de Solesmes : la Madeleine au premier plan, abîmée dans sa douleur, ou bien, les cheveux épars, s'apprêtant à baiser les pieds du Sauveur. Mais, s'il n'y a rien de particulier à signaler dans l'arrangement des personnages, on doit remarquer le naturel et la noblesse des attitudes, l'expression des physionomies uniformément douces et tristes, et, dans l'ensemble, un certain caractère de recueillement et de grandeur. En outre, les draperies sont assez simples, les têtes des apôtres modelées avec vigueur, et celles des femmes avec une délicatesse qui éclate au centre, dans la figure découverte et presque lumineuse de Marie-Madeleine.

Mieux favorisé que les précédents, ce beau travail a un état-civil. Il fut exécuté par Jean Michel et Georges de la Sonnette, aux frais de Lancelot de Buronfosse, riche bourgeois de Tonnerre, pour l'hôpital de cette ville, et livré le 30 avril 1454. Un dîner du prix de quarante sols réunit le donateur, les artistes, les

ouvriers et les maîtres de l'hôpital, et ceux-ci témoignèrent leur reconnaissance à Buronfosse, en décidant qu'il serait enseveli dans la chapelle du sépulcre et qu'un anniversaire solennel y serait célébré chaque année pour le salut de son âme.

Pendant ce temps, l'art funéraire n'était pas négligé. Philippe le Bon fit acheter par Claus de Werve, tant à Dinant qu'à Grenoble, des marbres et des pierres d'albâtre, et il ramassa de grosses sommes d'argent destinées à sa sépulture. Son fils dépensa cette réserve pour ses frais de guerre, et une simple dalle, dans l'église des Chartreux, marqua le lieu de repos du grand duc d'Occident; puis, Charles le Téméraire ayant été tué, René de Lorraine et Philippe II lui firent élever successivement, à Nancy et à Bruges, deux tombeaux entourés d'écussons, dont le dernier est un travail curieux de bronze émaillé, qui n'ont rien de commun avec l'art de la Bourgogne. Du moins nous reste-t-il, des trois derniers quarts du xv[e] siècle, plusieurs monuments élevés à la mémoire de personnages de la cour ducale.

Le *Tombeau de Philippe de Vienne*, dit Longue Barbe († 1435), à la chapelle du château de Pagny, est, à bon droit, l'un des plus estimés. Le cénotaphe primitif a malheureusement disparu, et l'effigie du défunt repose aujourd'hui sous un enfeu de la Renaissance pour lequel elle n'était point faite ; mais cette noble figure de baron, parée d'une barbe merveilleuse, se suffit à elle-même ; elle est, par le fini,

un morceau digne de la belle époque, et sa parenté avec les prophètes de la Chartreuse est certaine.

Il semble qu'au souci de reproduire fidèlement les traits des personnages s'en soit joint encore un autre : celui de faire quelque chose qui rappelât les anciens pleurants. Et non seulement on composa des figures analogues à celles qui entouraient les sarcophages de Philippe le Hardi et de Jean sans Peur, mais on les éleva à la taille humaine, tout en leur laissant leurs draperies et leurs capuchons. C'est ainsi qu'elles se présentent dans les tombes gravées des religieux de Saint-Bénigne, Humbert Poilley († le 23 octobre 1468) et Jean Daignay († 1472)[1], dans le monument en haut-relief de Jacques Germain, bourgeois de Cluny[2], et surtout au *Tombeau de Philippe Pot.*

Premier chambellan de Philippe le Bon et gouverneur de Lille, grand sénéchal de Bourgogne par la volonté de Louis XI, puis orateur de la noblesse aux États généraux de 1484 sous Charles VIII, Philippe Pot était, à la fin du xve siècle, l'un des personnages les plus considérables du duché. Or, chez lui, la piété égalait l'éloquence et les vertus de

1. Bibliothèque nationale, *Collection Bourgogne,* t. V, f° 205. — Musée archéologique de Dijon, n° 1205.

2. Musée de Dijon, n° 1433. — Ce curieux tombeau où le défunt, gisant et pleurant à la fois, est représenté roulé dans un manteau et la tête dissimulée au fond d'un capuchon, mesure 2^{m}16 de longueur sur 0^{m}87 de hauteur; une inscription en caractères gothiques l'accompagne.

l'homme d'État. Comme il vénérait spécialement la Vierge, il voulut être enseveli en l'église de Cîteaux, dédiée à la mère de Dieu, et se fit préparer un tombeau dans la chapelle de Saint-Jean-Baptiste. On y voyait encore, à la fin du XVIIIe siècle, son image « armée de pied en cap, et vêtue d'une cotte d'armes, couchée sur une tombe d'environ six pieds et soutenue par huit deuils ou pleurans, portant chacun au bras un écusson de ses alliances », dont le premier représentait « les armes pleines de la maison de Pot, qui sont d'or à la face d'azur ».

Les épitaphes suspendues autrefois derrière le monument, et celle qui se lit encore aujourd'hui sur la plate-bande de marbre noir, nous font connaître ces détails, mais les comptes des dépenses faites par le sénéchal à l'occasion de sa sépulture ont été perdus ; on sait seulement qu'il y fut déposé aussitôt après sa mort, au mois de septembre 1494, ce qui prouve que le travail était fini à cette date. Quant à l'attribution à Le Moiturier un instant admise, elle n'est guère soutenable, puisque ce sculpteur était réduit, depuis 1470, à chercher du travail hors de Dijon.

Qu'importent, au reste, la date précise de la livraison et le nom de l'artiste ? La connaissance de ces deux faits n'ajoutera rien à la beauté de l'ouvrage, qui est grande. Philippe Pot est représenté en costume de chevalier, les mains jointes, la tête sur un coussin galonné, un animal étendu sous ses pieds ; mais malgré le mérite de la statue, l'attention va droit aux

pleurants. Ils sont tout l'effort et toute l'originalité de l'artiste, la marque propre de son génie. Le corps aurait pu être étendu sur un sarcophage, comme par le passé, porté par des lions ou des anges aux ailes éployées, comme dans d'autres provinces. Pour la Bourgogne, le premier sujet était trop banal, l'autre trop irréel. L'idée vint de figurer le convoi funèbre. tel qu'il devait se dérouler le jour des funérailles, avec le défunt porté sur les épaules des seigneurs de sa famille ou de son alliance.

On ne trouve plus ici des dentelles d'albâtre, ni des moines au geste trivial qui provoquent la curiosité et le rire. Les têtes, grossières, exécutées sans finesse, ne sont pas des portraits. Elles ont, en revanche, une expression de tristesse poignante, et les corps, trapus, trop courts, semblent se tasser sous le poids lamentable qui les opprime. Les visages sont dissimulés, mais nul ne s'en inquiète. Le vieux capuchon des Lingons a produit une fois de plus ses merveilleux effets. La beauté est dans le mouvement, dans les plis des draperies, dans l'ensemble tellement imposant qu'on croirait entendre « le pas lourd et cadencé d'une lugubre marche funèbre ».

Le tombeau de Philippe Pot provoqua dans toute la contrée une admiration profonde. Non seulement on alla le visiter, mais certains seigneurs eurent le désir de le copier. Il existait avant la Révolution, dans l'église Saint-Martin de Lux, un tombeau à deux personnages, celui de Jacques de Mâlain

(† le 2 avril 1507) et de sa femme Louise de Savoisy († le 7 septembre 1515), dont l'analogie avec le tombeau de Philippe Pot est particulièrement frappante. La pierre funéraire est portée par huit pleureurs à écussons, quatre de chaque côté ; mais ces pleureurs jouent un rôle purement décoratif : ils sont adossés à des piliers qu'ils masquent et qui portent, en réalité, tout de poids de la dalle et des gisants[1]. Cette différence est essentielle. L'artiste du xvie siècle, qui paraît avoir déjà subi le contact de la Renaissance, a manifestement reculé devant la hardiesse de son devancier. Il n'a osé charger directement le mort sur les épaules des chevaliers, et ainsi il a supprimé en grande partie ce qui faisait l'originalité du modèle. Malgré ses mérites, son œuvre constitue un recul et ne sert qu'à mieux faire ressortir la supériorité du tombeau de Philippe Pot.

Ce dernier est tout à fait digne d'avoir reçu les honneurs de notre musée national, et il doit être placé à côté des créations de la grande époque. Malheureusement, on n'en peut dire autant des autres sculptures qui viennent d'être étudiées. Assurément, elles présentent des affinités avec l'art de Sluter ; leur caractère est encore le réalisme ; mais ce réalisme est devenu singulièrement étroit. Dans aucun de ces

1. Bibliothèque nationale, Cabinet des estampes. *Collection Gaignières*, vol. Bourgogne, f° 35. Reproduit dans *l'Art funéraire de la Bourgogne au moyen âge (Gazette des Beaux-Arts*, 3e période, t. XXVII, p. 319).

morceaux, si ce n'est au sépulcre de Tonnerre, on ne rencontre cette inspiration élevée et ce faire admirable qui s'étaient affirmés au portail et au puits de la Chartreuse. Les Vierges sont généralement vulgaires, et les œuvres de plus grande importance, toujours défectueuses par certain côté.

Comment en aurait-il été autrement ? Les artistes n'étaient plus, comme au temps de Philippe le Hardi, des officiers pensionnés, logés, privilégiés, jouissant de la liberté d'esprit et de la sécurité matérielle sans lesquelles il est impossible de mener à bien un travail d'art. C'étaient de pauvres gens, soucieux avant tout de gagner leur vie et de nourrir leur famille, pliant en gémissant sous le poids des impôts, parcimonieusement rétribués par les nobles et les bourgeois qui les employaient, Mécènes de troisième ordre, qui n'avaient ni la générosité, ni le goût du frère de Charles V. Faisant du commerce, ces artistes travaillaient vite, et, par conséquent, ils travaillaient mal. En outre, les ateliers où ils furent employés, et dont il est possible de retrouver l'origine, étaient extrêmement composites.

La plupart remontaient à l'époque de Sluter, et ils avaient été fondés par les camarades du grand sculpteur, qui n'avaient voulu ou pu servir sous ses ordres, Philippe Van Eram, Gillequin Tailleleu, Pierre Beauneveu. On y façonna accidentellement des garnitures d'albâtre pour les tombeaux des ducs, mais il en sortit aussi des œuvres originales, comme ce

retable, payé seize francs d'or à Gillequin Tailleleu par maître Guy Gellenier de Dijon, et qui comprenait les quatre statues en pierre de saint Pierre de Luxembourg, de Notre-Dame, de saint Claude et de saint Antoine, hautes de deux pieds et demi, surmontées, la première, d'« un tabernacle à bonnes fleurs bien ouvré », la seconde, d'« un ange partant d'une nue, tenant un chapel de cardinal à bous pendans par manière de tabernacle[1] ». La fermeture de l'atelier officiel de sculpture, en 1439, supprima, pour ces ateliers privés, une rude concurrence, et même il est vraisemblable que plusieurs compagnons allèrent s'établir dans d'autres villes du duché. Vers le milieu du xv[e] siècle, les principaux maîtres qui les dirigeaient étaient Jehannin de Contecuer, Jehan Fouquet, Guillaume Chandelier et Nicolas Beauchamp.

Ce sont là des noms bourguignons, et l'on ne saurait en être étonné quand on se rappelle que Sluter forma directement plusieurs élèves de naissance bourguignonne ; mais la présence simultanée à Dijon, ou dans les environs, d'artistes bourguignons et hollandais ou flamands, doit suggérer une autre hypothèse : c'est que les œuvres dont il a été question dans le cours de ce chapitre sont le produit du style septentrional modifié par le tempérament bourguignon. Ainsi s'expliquent ces personnages trapus, ces draperies un peu lourdes, et tout cet art resté naïf

1. *Archives départementales de la Côte-d'Or,* B. 11302, fol. 223 recto.

malgré son degré de perfection, où l'on sent trop souvent la main de l'artisan à la place de celle de l'artiste, et l'inspiration vulgaire de l'homme du peuple au lieu du goût délicat de l'homme cultivé.

Ce n'est plus le style de Sluter, bien qu'il en dérive; c'est une forme locale d'un art qui s'est transformé en descendant dans le peuple, mais qui trouve dans son principe populaire la source de continuels renouvellements. Aussi bien, certaines statues, qui doivent être placées de préférence vers la fin du xv[e] siècle, le *Saint Jean-Baptiste* d'Autun et la *Vierge dite de M. Bulliot*, paraissent indiquer déjà qu'un changement de direction va s'accomplir; on y rencontre un air d'élégance et une pointe de délicatesse qui n'existent guère ailleurs, et qui donnent à penser qu'il vécut en cette ville un artiste supérieur à la généralité des artistes de son pays.

Ce courant préparatoire à la Renaissance a été reconnu par l'un des hommes qui connaissent le mieux la sculpture française de cette époque, et auquel la science parfaite des écoles provinciales rend plus sensible qu'à aucun autre les différences qui les séparent. Après avoir fait sur cette seconde époque de l'art en Bourgogne les mêmes réserves que nous, M. Vitry ajoute, dans une page où il n'y a rien à reprendre : « Ces œuvres de la fin de l'école bourguignonne, celles surtout peut-être qui voyaient le jour loin du centre primitif de l'école et des chefs-d'œuvre de ses premiers maîtres, n'allaient

pas toutes vers les exagérations que nous avons signalées tout à l'heure. Lorsqu'un style se prolonge un peu, deux phénomènes opposés peuvent se produire et se produisent quelquefois concurremment; c'est l'exagération de son principe chez quelques artistes, c'est la réaction contre ce principe chez certains autres. Ainsi, dans l'école bourguignonne, nous voyons des imagiers accentuer comme à plaisir tous les caractères de l'époque, la lourdeur des proportions, la surcharge des draperies, la vulgarité des physionomies et des attitudes. Chez d'autres, au contraire, le progrès s'affirme par une atténuation des habitudes et des principes les plus chers à leurs maîtres ». Et il signale, comme étant dans cette dernière manière, le Sépulcre de Tonnerre, surtout la Vierge de M. Bulliot, d'un « réalisme si discret », où l'on rencontre « avec les éléments traditionnels, avec un naturalisme persistant, avec une vérité scrupuleuse, un effort pour sortir des formes courantes, pour rompre avec les habitudes de l'école », enfin « une grâce délicate et touchante, indice de l'esprit nouveau qui commence à apparaître dans l'art français, et même dans l'art bourguignon, vers 1470-1480 [1] ».

1. Vitry, *Michel Colombe et la sculpture française de son temps*, p. 68-70. Nous devons à l'obligeance de M. Vitry la photographie de *la Vierge de M. Bulliot*, que nous reproduisons ici.

CHAPITRE II

LES ORIGINES ET L'INFLUENCE DE L'ART BOURGUIGNON

Le système flamand et le système germanique. — Justification du terme d'*école bourguignonne.* — Œuvres d'inspiration bourguignonne aux Pays-Bas et en France. — Rapports de l'école de Tours avec l'école de Dijon.

TOUT en reconstituant, d'après les documents d'archives, l'état civil des monuments de la sculpture en Bourgogne aux XIVe et XVe siècles, on cherchait à déterminer, à l'aide de rapprochements, leur pays d'origine et l'étendue de leur action. Ainsi s'est trouvé posé l'un des problèmes les plus passionnants que la critique d'art ait actuellement à résoudre.

En ce qui concerne les origines, il y avait unanimité, jusqu'à ces derniers temps, pour admettre l'opinion, formulée vers 1850 par M. le comte de Laborde, et que paraissaient avoir consolidée les travaux de M. Dehaisnes et de MM. de La Grange et Cloquet. La sculpture bourguignonne serait née dans les Flandres; Tournai, « avec ses monuments funéraires, ses bas-reliefs, ses *ex-votos* encastrés dans les murs et portant des dates certaines », aurait été le foyer principal d'où le réalisme rayonna sur

toute la Bourgogne, et les tombeaux des ducs ne seraient que « des productions de l'art flamand, modifié et annobli par le génie particulier de l'artiste et par le goût français[1] ».

L'examen minutieux des sculptures antérieures à Sluter, qui existent encore en Belgique, a cependant conduit M. Raymond Kœchlin à constater que, dans ce pays, « l'on ne trouve rien qui fasse prévoir le style si tranché de ce maître ». Selon M. Kœchlin, si l'art des Pays-Bas a été « foncièrement réaliste » durant la période de son plus vif éclat, au XVe siècle, il n'en fut pas de même au XIIIe et au XIVe, où « l'influence prépondérante de l'art français idéaliste sur l'art belge est attestée par tous les monuments et paraît incontestable, non seulement dans les provinces voisines de la France et politiquement soumises à son influence, comme Tournai, qui était français, l'Artois qui le fut, et la Flandre dont le comte était vassal du roi, mais dans le Brabant, le Hainaut, voire même l'évêché de Liège et la région de la Meuse ». Le caractère de la sculpture bourguignonne est donc « profondément différent » de celui de la sculpture belge : « aucun morceau ne l'annonce en Belgique dans les monuments antérieurs, aucun n'y fait songer dans ceux qui sont contemporains[2] ».

1. De Laborde, *les Ducs de Bourgogne. Études sur les lettres, les arts et l'industrie pendant le XVe siècle*, t. I, p. LXXV.

2. R. Kœchlin, *la Sculpture belge et les influences françaises*, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1902, t. II, p. 6-7, 404.

D'autre part, M. Pit, conservateur au musée d'Amsterdam, croit que « ni la statuaire française, ni la statuaire flamande ou brabançonne du xive siècle, n'explique les sculptures du portail de la Chartreuse de Champmol, à Dijon, ou du puits de Moïse », mais que « l'école bourguignonne doit, pour une large part, son existence à des artistes allemands » qui avaient travaillé à Mayence ; et cette théorie, qui transporte dans la vallée du Rhin le berceau de l'art bourguignon, ne saurait étonner, puisque Claus Sluter et Claus de Werve étaient des Hollandais et « que l'on doit considérer la statuaire hollandaise comme une excroissance de l'art allemand[1] ».

Il faut reconnaître que, jusqu'à maintenant, rien n'est venu confirmer ou infirmer l'un de ces trois systèmes.

Très certainement, l'art belge du xive siècle est frère de l'art français de la même époque, et l'on trouve peu de traits, si ce n'est dans les figures de certains retables, qui évoquent de loin l'idée de l'art bourguignon. Et cependant il est une vérité contre laquelle aucun argument ne saurait prévaloir : c'est que, dans la liste des artistes que les ducs de Bourgogne, comtes de Flandre, employèrent, se rencontre quantité de noms flamands. Marville était flamand, et la plupart de ses auxiliaires l'étaient aussi. Sluter connut les œuvres de Beauneveu, et, s'il employa

1. Pit, *la Sculpture hollandaise au musée d'Amsterdam*, p. 9-11.





Tombeau de Philippe Pot (1494).

Musée du Louvre.

des Bourguignons, il eut un plus grand nombre de Flamands sous ses ordres; on a vu, d'autre part, que ses anciens compagnons, Philippe Van Eram et Gillequin Tailleleu, créèrent à Dijon même des ateliers libres où le travail était loin de chômer. L'art flamand n'avait même pas attendu l'avènement de Philippe le Hardi pour pénétrer en Bourgogne; il y éleva, vers le milieu du XIVe siècle, un monument funèbre à deux gisants, le tombeau des Mello, actuellement situé dans le cloître de l'abbaye de Fontenay[1]. Enfin, le tombeau de Philippe le Hardi présente des affinités sérieuses avec celui de François de Mirabelle, exécuté entre 1391 et 1416 par Jean Keldermans, et dont les débris, conservés au Musée des arts décoratifs de Bruxelles, sont suggestifs au suprême degré.

Sur l'hypothèse d'une origine germanique, il est encore plus difficile de se prononcer. M. Pit n'a fait que l'indiquer sommairement avec quelques preuves à l'appui, et il serait injuste de l'apprécier, tant que son auteur ne lui aura pas donné une forme définitive. Mais il faut se rendre compte, dès maintenant, qu'en Hollande comme en Belgique, certains éléments d'information feront toujours défaut.

Les Pays-Bas ont été éprouvés, plus qu'aucune autre contrée de l'Europe occidentale, par les luttes religieuses. Aux cruautés du duc d'Albe et de ses officiers, les huguenots répondirent par le bris des

1. Reproduit dans *les Prédécesseurs de Sluter* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1905).

images sacrées, et, du Nord au Sud, la fureur iconoclaste sévit sans retenue. Les églises de Tournai furent saccagées le 23 août 1566; mais les effets de la guerre furent désastreux, surtout en Hollande. Les petits groupes de bois sculpté, faciles à dissimuler, échappèrent en partie, et c'est pourquoi il en existe un assez grand nombre dans les collections publiques et privées, mais les statues de pierre n'eurent pas la même fortune, et je sais peu de spectacle aussi attristant que celui de ces Vierges, de ces saintes et de ces saints décapités, qu'on voit se succéder en rangs serrés sur les rayons poudreux des musées d'Utrecht. A Hattem, la patrie certaine de Claus de Werve et la patrie possible de Claus Sluter, gros bourg florissant sur les alluvions de l'Yssel et au débouché du stérile Velau, l'église du XII[e] siècle garde encore la trace des guerres de religion ; elle donne cependant l'impression que l'art n'y était point négligé, et qu'au temps où Sluter et Werve y fréquentaient, il s'y trouvait probablement des morceaux de sculpture dignes d'attention; mais quels étaient ces ouvrages? Venaient-ils de Belgique, de France ou d'Allemagne? Qui le saura jamais?

Nous ne pouvons donc dire de l'art des Pays-Bas que nous le connaissons tel qu'il était au XIV[e] siècle; il se présente à nous dans l'état où le montrent les rares spécimens qui en sont restés, ce qui n'est pas la même chose[1].

1. M. Kœchlin a parfaitement saisi cette nuance. Il a soin

La question du nom qu'il convient de donner au groupe de sculpteurs qui fleurirent alors en Bourgogne, se rattache étroitement à celle des origines. Doit-on, avec Courajod, qualifier d'*École bourguignonne* une école qui se réclame, tantôt de la Belgique, tantôt de la Hollande, tantôt même de l'Allemagne, une école « ainsi nommée peut-être, a dit un ironiste, parce qu'elle est représentée par deux Hollandais, un Espagnol et un Avignonnais » ?

Quelque objection qu'on puisse formuler contre l'expression d'école bourguignonne et contre celle d'art bourguignon qui en découle naturellement, elle est cependant la plus commode et, au demeurant, la plus juste. Que cet art soit venu originairement des Pays-Bas ou d'Allemagne, il n'en est pas moins vrai qu'arrivé en Bourgogne, il s'y est profondément modifié, et qu'il y a pris des caractères spéciaux qu'un œil exercé reconnaît au premier abord. Or, n'est-il pas logique de désigner un mode d'art par le nom du pays où il s'est définitivement formé et où se trouvent ses œuvres maîtresses ? Les créateurs de l'école romaine et de l'école vénitienne n'étaient ni des Romains, ni des Vénitiens. « Les ceps qui produisent le vin de Bourgogne, eux non plus ne sont pas d'origine bourguignonne. Qui cependant dénierait à ce vin le nom de bourguignon ? »

D'ailleurs, il est probable, pour ne pas dire cer-

de déclarer (p. 404) qu'il parle de la sculpture belge, « telle que nous la montrent les monuments subsistants ».

tain, que la Bourgogne a influé sur l'art de Sluter et de ses continuateurs, non seulement par les Bourguignons qui s'introduisirent dans leurs ateliers, mais par ses anciens monuments. L'inventaire et la classification des sculptures appartenant au XIVe siècle qui existent encore sur son sol n'est pas terminé, mais les ignorants seuls partagent l'avis de cet enquêteur officiel qui déclarait, il y a vingt-cinq ans, que Sluter, « quand il arriva en Bourgogne, n'y trouva pas un seul modèle qui pût l'inspirer », et réduisait la contribution de la Bourgogne à la sculpture du moyen âge, à « un bas-relief en pierre dure d'une complète barbarie [1] ». En rapprochant les principaux morceaux qui sont parvenus à notre connaissance et qui se voient encore aux églises de Vézelay, d'Autun et de Dijon, on constate que, dans cette province, la sculpture se révéla, dès le XIIe siècle, vigoureuse jusqu'à la brutalité, exprimant de préférence les scènes dramatiques de l'Écriture et de la vie des saints, introduisant jusque dans le chœur des personnages de la vie réelle, comme ce bourgeois cloué au transept de l'église Notre-Dame de Dijon, avec sa face glabre, sa bouche moqueuse, tous ses traits pleins d'une intelligente laideur [2]. Une branche de la sculpture était

1. Michiels, *l'Art flamand dans l'Est et le Midi de la France*, p. 30-31.

2. Reproduit dans *l'Art funéraire de la Bourgogne au moyen âge* (*Gazette des Beaux-Arts,* 3e période, t. XXVII, p. 299).

dès lors particulièrement développée, surtout dans les abbayes cisterciennes, et c'était précisément cette sculpture funéraire à laquelle l'art bourguignon du xve siècle allait devoir sa plus éclatante manifestation. La production fut considérable à Cîteaux, où les ducs de Bourgogne de la race capétienne avaient leurs mausolées et qui devint, au bout de quelques siècles, un vrai musée de sculpture comparée, à la Bussière, à Fontenay, au Val-des-Choux; là même on voyait, sous les arcades du tombeau d'un petit prince bourguignon, le cortège funèbre que Marville n'eut qu'à dérouler dans toute son ampleur, pour créer l'une des originalités les plus puissantes du tombeau de Philippe le Hardi[1].

Quelque opinion que l'on professe, d'ailleurs, sur les origines de l'art de Sluter, de Marville et de Werve, il reste bien établi que Dijon devint, sous leur énergique impulsion, une grande école d'art dont l'enseignement se répandit à travers toute la France et même au delà.

Comment en aurait-il été autrement? La Chartreuse n'était pas terminée, que déjà elle avait acquis, parmi les gens de savoir et de goût, une merveilleuse réputation. Dès le 5 mars 1402, messire Gasselin du Bois, chevalier, bailli de Sens, se rendait à Champmol, « pour veoir et visiter le lieu », escorté de l'abbé

1. Voir le dessin de ce tombeau dans le *Voyage de deux Bénédictins,* 1re partie, p. 113.

de Cîteaux, de plusieurs membres de la Chambre des comptes et du Conseil, « ensemble grante foison de leurs gens avec eux ». Le 24 avril 1418, Giordano, cardinal des Ursins et légat du Saint-Siège, se trouvant à Troyes, promit cent jours d'indulgence à tous ceux qui, pénitents et confessés, visiteraient la Chartreuse à certaines fêtes de l'année et contribueraient de leurs deniers à l'entretien du calvaire du grand cloître; reprenant cette ordonnance en 1432 et 1445, presque dans les mêmes termes, deux autres légats, Nicolas, cardinal de Sainte-Croix, et Pierre Dumont, évêque de Brescia, vantèrent la beauté du monument devant lequel les fidèles étaient invités à prier pour le salut de l'Église militante et le rétablissement de la paix[1]. Malgré le mépris grandissant pour le moyen âge, cette admiration ne cessa point. En 1508, Guillaume Sacquenier, maître de l'hôpital du Saint-Esprit de Dijon, fit élever dans le jardin de cet établissement, où elle se voit encore, une croix de pierre à double croisillon, portant, sur son piédestal, la copie réduite des prophètes de Sluter. En 1601, un peintre vint du fond du Portugal, en relever le dessin pour le prieur du monastère de Scala-Cœli. Le XVIIIe siècle lui-même ne fut pas insensible à ces vieux ouvrages, et certains visiteurs des tombeaux des ducs trouvèrent les pleurants telle-

1. La Croix est qualifiée de « honorifice fabricata », « sumptuoso opere fabricata », « decente quidem et mirifico opere erecta, elevata et mirifice adornata ».

ment à leur goût, qu'ils ne craignirent pas d'en dérober quelques-uns.

Sentiment de piété, recherche d'impressions d'art, ou simple curiosité : autant de motifs qui contribuèrent à répandre au loin la renommée des monuments dijonnais, et qui en firent « l'objectif principal, le point de mire presque unique, le *miroir,* aurait-on dit au moyen âge, de la sculpture française et de tout l'art de la sculpture en deçà des Alpes ».

Courajod, auquel appartient cette phrase quelque peu emphatique, mais qui exprime une idée juste au fond, estimait que la France et l'Europe avaient « emboîté le pas derrière Claus Sluter ». C'est une exagération, mais il est incontestable qu'on rencontre des sculptures faites suivant la tradition bourguignonne dans toutes les régions de la France, particulièrement dans certaines villes du Midi et de l'Est, telles que Albi (clôture du chœur de la cathédrale), Toulouse (Vierge à l'Enfant, fragment de sépulcre, statue de saint Michel, au musée des Augustins), Rodez (retable figurant le Christ dans le jardin des Oliviers, à la cathédrale), Avignon (sépulcre de l'église Saint-Pierre, statues du musée Calvet), Aix (retable de la Tarasque, en l'église Saint-Sauveur; statues du musée), Saint-Antoine de Viennois (voussures du portail), Nevers (retable de la Mort de la Vierge, à la cathédrale). Il existe en Franche-Comté, à Mièges, Poligny (la Vierge, saint André et saint Jean, église Saint-Hippolyte), Baume-les-Messieurs

(statue de saint Paul), un groupe d'œuvres tellement conformes aux données dijonnaises que nous serions presque tenté d'y voir la main de La Huerta, qui eut des rapports avec le prince d'Orange et s'engagea même à faire son tombeau[1].

Ce sont généralement des prophètes, des apôtres barbus avec phylactères, des Vierges; mais les tombeaux des ducs ont été surtout imités. C'est par eux que le style nouveau a exercé sa séduction en dehors des limites de la Bourgogne, et cela ne ressort pas seulement des comparaisons que l'on peut établir entre ces tombeaux et ceux qui se voient dans d'autres pays, mais du texte même des contrats passés avec les auteurs de ces derniers.

Lorsque Philippe le Bon commanda, vers 1440, à Guillaume Veluton, « en son vivant tailleur d'ymages demeurant à Paris », le tombeau de sa sœur Anne de Bedford, femme de Jean de Lancastre, régent de France, il lui prescrivit de l'entourer de pleurants, et l'image funéraire, qui a seule été conservée, rappelle, par le costume et le système des plis verticaux, la statue de Marguerite de Flandre, au portail de la Chartreuse[2]. A la même époque,

1. Ce monument, dont nous n'avons point parlé, parce qu'il ne fut pas exécuté, comportait, non seulement le tombeau du prince, mais des statues de pierre destinées à trois autres mausolées. La Huerta, n'ayant pas tenu parole, fut cité devant l'official de Besançon (1448).

2. Original au musée du Louvre; moulage au musée de Dijon.

entre 1436 et 1442, Gilles le Backere, « tailleur d'images d'albâtre, demeurant à Bruges », et auteur du cénotaphe de Michelle de France, première femme de Philippe, dans l'église Saint-Bavon de Gand, y plaçait, outre l'image de la défunte, « vingt plourants » et « vingt tabernacles assiz dessus lesdiz plourants, et deux angles [anges], chacun embrassant et présentant ledit image[1] ».

Guillaume Veluton et Gilles le Backere sont des Flamands, ce qui prouve que, dès le milieu du xve siècle, on travaillait aux Pays-Bas dans le style de Bourgogne; mais les Français faisaient mieux encore.

Suivant un acte du 24 juin 1448, Agnès de Bourgogne, fille puînée de Jean sans Peur et de Marguerite de Bavière, fit exécuter pour elle et son époux, le duc Charles de Bourbon, dans l'église de Souvigny, une sépulture « de la haulteur de la sépulture de feu Mgr le duc de Bourgogne [Philippe le Hardi] estant à Dijon »; elle stipula que les deux statues « d'albastre blanc de Sâlins » reposeraient sur un « embassement » de marbre noir et auraient des anges à leur tête, un lion et un chien à leurs pieds, qu' « alentour de ladite sépulture » seraient vingt tabernacles d'albâtre, et, dans ces tabernacles, « 44 personnages d'albâtre, ou plus ou moins, plorans et portant dueil[2] ». L'imagier Jacques Morel, auquel

1. Il n'en reste rien.

2. Original à l'église de Souvigny (Allier); très mutilé. Moulage au Trocadéro.

cette tâche fut confiée, n'était pas un Bourguignon. Né à Lyon, d'une famille de sculpteurs indigènes, ancien maître de l'église Saint-Jean, il avait quitté cette honorable fonction pour travailler dans les villes du Midi, à Toulouse, Avignon, Montpellier, Rodez : le tombeau du cardinal de Saluces, à Lyon, exécuté par lui une trentaine d'années auparavant, était conçu tout à fait en dehors des règles usitées en Bourgogne[1]. Mais le style qu'il était appelé à imiter était tellement empoignant, que, non seulement il l'interpréta avec une grande sincérité, tout en y ajoutant la marque d'une indéniable originalité; il y forma aussi son meilleur élève, Antoine Le Moiturier.

Le tombeau de Jean de Berry, à la Sainte-Chapelle de Bourges, exécuté entre 1436 et 1457 par Jean de Cambrai et ses continuateurs, Étienne Bobillet et Paul Mosselmans d'Ypres, reproduisait aussi, avec quelques différences de détail, l'ordonnance de celui de Philippe le Hardi. Le duc était couché sur une dalle de marbre noir, les mains croisées sur la poitrine, les pieds posés sur un ours muselé et enchaîné; le sarcophage était décoré de dix-huit pleurants[2],

1. Il se composait d'un sarcophage de marbre portant la statue agenouillée du cardinal, et reposant sur une assise de pierre dure. Des statues d'apôtres l'entouraient, et deux groupes sculptés, placés à la tête et aux pieds, figuraient, d'une part Dieu le Père et la Vierge Marie, d'autre part saint Jean, saint Étienne et sainte Catherine.

2. Le tombeau du duc de Berry a été démembré; l'effigie funéraire est dans la crypte de la cathédrale de Bourges, les

tellement semblables à ceux de Dijon, qu'on les confond souvent.

Quand le roi René visita Bourges, en 1453, il en fut tant émerveillé, qu'il se prit à mépriser son propre tombeau, auquel les Poncet travaillaient à Angers, et demanda un sculpteur de la région pour le continuer. Jacques Morel partit aussitôt pour Angers, où il séjourna jusqu'à sa mort, survenue en 1459. Alors René, ne découvrant auprès de lui « nul pareil ouvrier qu'il estoit » et capable de faire aussi « belle et riche besogne », chargea les gens de ses comptes de faire « enquérir à Bourges si les Flamands qui avaient besogné en la sépulture de feu le duc de Berry y étaient encore », et de les faire venir pour achever la sienne, « car, disait-il, ce sont les meilleurs ouvriers qui soient en ces marches de par de ça [1] ».

Une pareille appréciation, venant de l'un des hommes les plus éclairés de son temps, est significative. Aussi s'explique-t-on qu'au début du XVIe siècle, lorsque surgit pour la première fois l'idée des tombeaux de Brou, Jean Perréal pensa immédiatement aux sépultures de la Chartreuse, et chargea l'un de

pleurants sont répartis entre le musée de Bourges et la collection du marquis de Vogué. Voir un curieux essai de restitution de l'ensemble du monument, et les plans comparés des tombeaux de Dijon, de Souvigny et de Bourges, dans le livre de M. de Champeaux sur *les Travaux d'art du duc de Berry*.

1. Le tombeau du roi René a disparu; les descriptions qu'on en a faites au moyen des devis ne permettent pas d'établir la part exacte de l'influence bourguignonne.

ses agents de passer à la Chambre des comptes de Dijon, « pour savoir ou fut prinse l'albastre des feuz ducs et combien elles ont cousté ». Le tombeau de Marguerite de Bourbon, entouré de pleurants qui alternent dans leurs niches avec des génies tenant des écussons, prouve qu'il ne s'agissait pas seulement de savoir la provenance et le prix des matériaux, mais la manière dont ils avaient été traités.

Ce sont là sépultures de princes. Des nobles, des bourgeois, voulurent en avoir de semblables, et bientôt des industriels se mirent à confectionner des monuments funèbres selon la formule bourguignonne. Il reste en France quelques spécimens intéressants de cette fabrication : le tombeau du bâtard de Saint-Pol, chambellan de Philippe le Bon, mort en 1466, dans l'église d'Ailly-sur-Noye (Somme) ; les tombeaux d'Alix de Villars et d'Aimé de Chalon, abbé de Baume, dans l'église de Baume-les-Messieurs ; un fragment de tombeau, transformé en autel, à Notre-Dame de Dijon, un autre fragment à l'église de Vergy. Taillés dans des pierres noires de la Meuse, les uns et les autres sont d'une exécution commune. Moins impersonnel est celui de Marguerite de Ghistelle, dans la crypte de Saint-Bavon de Gand, où l'on rencontre, comme pleurants, de petits personnages portant les coiffures caractéristiques des prophètes de la Chartreuse.

Malgré ce magnifique essor, l'art bourguignon n'a pas duré au delà du XV[e] siècle ; il est mort, non

seulement des exagérations de son propre principe, de l'outrance de son réalisme, mais des conséquences de la politique du dernier duc de Bourgogne. Charles le Téméraire n'avait pas assez d'argent pour réaliser les conquêtes qu'il rêvait, et ses sujets, accablés d'impôts, ne pouvaient penser au superflu. Alors, l'école de Tours passa au premier rang. Mais l'école bourguignonne n'a-t-elle pas exercé sur cette dernière une certaine action? Le plus éminent des maîtres tourangeaux, l'admirable auteur du Saint-Georges de Gaillon et du tombeau du duc de Bretagne François II, Michel Colombe, ne s'est-il pas inspiré des monuments dijonnais?

Nous avons de bonnes raisons de le croire. Des traces de style bourguignon ont été reconnues dans la vallée de la Loire et jusqu'en Normandie. Il y a ensuite la fameuse lettre du 3 décembre 1511, où Michel Colombe mentionne l'accord intervenu entre Jean Lemaire et lui, au sujet des tombeaux de Brou : « Au surplus, ledit Jean Lemaire nous a apporté une pièce de marbre d'albastre de Saint-Lothain-lez-Poligny, en la conté de Bourgogne, dont il a nouvellement descouvert la carrière ou perrière. Laquelle, comme nous avons entendu pour certaine renommée, a autreffoy esté en grand bruit et estimation, et en ont été faictes, aux Chartreux de Dijon, aucunes des sépultures de feuz messeigneurs les ducs de Bourgogne, mesmement par maistre Claux et maistre Anthoniet, souverains tailleurs d'ymaiges, dont je

Michel Coulombe ay autreffoy eu la cognoissance ».

Assurément, il serait téméraire d'affirmer, d'après cette lettre, que Michel Colombe fut l'élève direct de Claus de Werve et de Le Moiturier; mais comment aurait-il eu connaissance de leurs œuvres, s'il n'avait visité celles-ci et fait, lui aussi, après tant d'autres, le pèlerinage artistique de Champmol? D'ailleurs, l'influence bourguignonne apparaît dans ses œuvres d'une manière évidente. Au tombeau de François II, les pleurants encapuchonnés se retrouvent, inscrits dans des médaillons disposés autour du sarcophage, non sans une certaine contrainte, comme si on avait voulu les y introduire de force et en faire le signe distinctif de l'imitation. Le sépulcre de Solesmes, qui appartient sinon à Colombe, du moins à la sculpture tourangelle, rappelle beaucoup celui de Tonnerre, et la tarasque de Gaillon « énorme, puissamment modelée, mais d'un fantastique modéré, assez proche, dirait-on, de la réalité et assez peu terrible, ressemble, à n'en pas douter, au gros dragon bon enfant qui dort au pied de sainte Marguerite, dans le retable bourguignon de Saint-Sauveur d'Aix [1] ».

1. Vitry, *Michel Colombe,* p. 380. — M. Vitry (p. 342-343) nie le voyage de Dijon, et croit que Lemaire a soufflé à Colombe, vieux et affaibli, la phrase sur Claus de Werve et Le Moiturier. Nous ne saurions admettre cette hypothèse, que rien n'autorise.



CONCLUSION

Ce petit livre recevra une double conclusion, dont l'une concerne l'art bourguignon et l'autre son créateur.

De l'art bourguignon, nous dirons qu'il a assuré le succès de la grande révolution réaliste, en préparation depuis le début du xive siècle, et qui n'aboutissait pas, mais qu'on aurait tort de vouloir l'enfermer dans une formule unique. Tant que Sluter a vécu, cet art est resté fidèle, au moins par l'idée, au spiritualisme des temps gothiques ; le sentiment de la juste mesure, inné chez le grand sculpteur, l'a gardé des exagérations possibles, et sa valeur particulière l'a grandi jusqu'aux sommets où le génie seul peut atteindre. Après la mort de Sluter, sous l'influence de circonstances historiques nouvelles et parce que les artistes avaient un moindre mérite, une déformation s'est produite, qui se révèle, au point de vue de la conception générale, par le défaut d'imagination ; au point de vue technique, par la complication et l'alourdissement des draperies, la vulgarité des types. Il faut avoir le courage de le

dire : malgré quelques brillants morceaux comme le tombeau de Philippe Pot et certaines figures du sépulcre de Tonnerre, les continuateurs de Sluter paraissent souvent médiocres, et c'est plutôt la variété des contrées où ils se rencontrent qui est intéressante, parce qu'elle démontre quel puissant rayonnement la Bourgogne artistique a exercé pendant la seconde moitié du xve siècle.

Cette distinction fondamentale, entre les deux époques de la sculpture bourguignonne, fait d'autant mieux ressortir la grandeur de la première et la supériorité de Claus Sluter.

On a cherché, pendant ces dernières années, à diminuer son importance au profit de Jean de Marville et de Claus de Werve. Les documents des archives de Bourgogne et les monuments figurés ont démontré que Sluter les dépasse l'un et l'autre par l'initiative large et hardie dont il a fait preuve, par le nombre et la valeur des ouvrages qui sont sortis de son atelier. Il n'est pas douteux que le portail et le puits de la Chartreuse soient de lui en entier. Et, à propos du tombeau de Philippe le Hardi, où sa part de travail fut en apparence excessivement restreinte, se vérifie, une fois de plus, cette vérité que, parmi les artistes collaborateurs d'une même œuvre, le plus grand n'est pas toujours celui qui a fait le plus gros morceau. Tout en louant Marville, comme il convient, d'avoir imaginé l'ordonnance de la sépulture et Werve de l'avoir menée à bonne fin, on ne

doit jamais oublier que Sluter a réalisé le type de ces merveilleuses statuettes qui, sous le nom de « pleurants », se sont répandues dans toute la France et les Pays-Bas, et qu'il a suffi de répéter, avec des variations dans l'attitude et le geste, pour créer autant de petits chefs-d'œuvre.

Homme du moyen âge par ses sentiments chrétiens et par certaines conventions un peu étroites de son art, Sluter était déjà un homme de la Renaissance par la diversité de ses aptitudes, par ses connaissances en architecture, en orfèvrerie, en peinture, sans oublier son goût des vitraux. Il l'a été aussi par la souplesse de son talent particulier de sculpteur, par les ressources imprévues qu'il a su en tirer et qui ont fait croire un instant à quelque erreur dans l'attribution de l'une de ses œuvres, enfin par cette science profonde de la composition qui n'excluait pas le souci du détail, à tel point que, si l'on détache de l'un de ses ensembles un personnage, un buste, chacun de ces fragments prend une beauté et un sens qui lui permettent de se suffire à lui-même. Les pleurants ne seront jamais bien compris que groupés ; isolés, ils constituent d'exquis ornements. Enfin et surtout les statues de Philippe le Hardi et de Marguerite de Flandre font de lui le premier des portraitistes connus en sculpture, le précurseur des maîtres florentins.

Les admirateurs de Sluter sont allés plus loin dans leurs affirmations. Ils ont dit que l'on retrouvait

dans le Zuccone et le prophète Jérémie, de Donatello, le style des draperies de l'école de Claus; que le sculpteur de Cologne, dont Ghiberti étudia sur moulage les statues « excellentes dans les têtes et toutes les parties nues, auxquelles il ne manquait que d'être trop ramassées dans les proportions », était un disciple des Bourguignons; que Michel-Ange aurait connu, peut-être par Hugues Sambin, le puits des Prophètes, et que l'Ézéchiel de la Sixtine ne serait que le Daniel de Sluter vieilli. Ainsi son naturalisme, succédant au classicisme de Nicolas de Pise, aurait préparé la Renaissance au delà des Alpes. Il est difficile de se prononcer dans ces matières délicates, mais ce qui n'est pas discutable, c'est qu'au moment où Sluter, déjà ouvrier accompli, arrivait à Dijon, Donatello naissait seulement et que Michel-Ange est postérieur d'un bon siècle [1].

On a pu, dans la suite, s'écarter de sa manière, oublier son nom, passer à d'autres modèles, à Michel Colombe et à l'école de Tours : nous avons vu que là encore son action est évidente. Sluter a créé en somme la statuaire moderne. Sa place n'est pas seulement marquée dans l'histoire de la sculpture bourguignonne, mais dans l'histoire générale de la sculpture : il est le plus grand sculpteur que l'Europe occidentale ait connu avant la Renaissance.

1. Donatello (1386-1466); Michel-Ange (1475-1564).



TABLE CHRONOLOGIQUE

Années.	Événements notables.	Œuvres principales[1].
1372	22 janvier. Jean de Marville, nommé imagier du duc Philippe le Hardi, fonde à Dijon un atelier officiel de sculpture.	
1378	Acquisition du domaine de Champmol par Philippe le Hardi.	
1384	Novembre. Premiers travaux de la sépulture de Philippe le Hardi.	
1385	1er mars. Présence constatée de Sluter à Dijon, comme deuxième ouvrier de Jean de Marville.	
	15 mars. Acte de fondation de la Chartreuse de Champmol.	

1. Les années indiquées sont celles de la pose ou de la livraison. Les sculptures, dont nous ignorons la date exacte ou très probable, ne figurent pas dans cette table.

1389	23 juillet. Sluter est nommé imagier de Philippe le Hardi, à la place de Jean de Marville, décédé.	
1390	. . . .	*Pietà* (ancienne église de la Chartreuse. Perdue).
1391	. . . .	Statues de *Saint Jean-Baptiste* et de *Sainte Catherine*, au portail de l'église de la Chartreuse (conservées à leur ancienne place. Moulages au Trocadéro).
1392	Décembre. Voyage de Sluter à Paris, pour y acheter de l'albâtre auprès des marchands génois.	
1393	. . . .	*L'Ymaige de Dieu* (ancienne église de la Chartreuse. Perdue). *Saint Georges* (ancienne église de la Chartreuse. Perdu).
	Octobre-novembre. Voyage de Sluter à Mehun-sur-Yèvre, pour visiter les travaux de Beauneveu.	
	Décembre.	Statue de *Marguerite de Flandre* (au portail de l'église actuelle de la Chartreuse. Moulage au Trocadéro).

1395	Avril. Philippe le Hardi commande à Sluter le puits des Prophètes.	
	Août. Voyage de Sluter à Dinant, Liège et Malines, pour y acheter des marbres de la Meuse et des verrières.	
1396	. . . .	*Saint Michel* (ancienne église de la Chartreuse. Perdu).
	1er décembre. Arrivée à Dijon du sculpteur Claus de Werve, neveu de Claus Sluter.	
1396-1397 ?	. . . .	Statues de *Philippe le Hardi* et de *la Vierge* (au portail de l'église actuelle de la Chartreuse. Moulages au Trocadéro).
1397-1399	. . . .	Statue de *la Vierge* (porte du château de Germolles. Perdue).
1399	. . . .	*Sainte Anne* (ancienne église de la Chartreuse. Perdue).
	30 mars (Pâques). Sluter tombe gravement malade.	
	Juillet	*Le Christ*, *la Vierge*, *la Madeleine* et *Saint Jean*, figures du puits des Prophètes (perdues, sauf le torse du Christ, qui est conservé au Musée archéologique de Dijon).

1402	. . . .	*Moïse*, *David* et *Jérémie*, figures du puits de la Chartreuse (conservées à leur ancienne place. Moulages au Trocadéro).
1404	7 avril. Sluter se retire à l'abbaye Saint-Étienne de Dijon.	
	11 juillet. Sluter s'engage à terminer la sépulture de Philippe le Hardi.	
1405	. . . .	*Daniel*, *Zacharie* et *Isaïe*, figures du puits de la Chartreuse (conservées à leur ancienne place. Moulages au Trocadéro).
1406	Janvier. Mort de Claus Sluter.	

	Claus de Werve est nommé imagier de Jean sans Peur à la place de Sluter.	
1411	Janvier	*Tombeau de Philippe le Hardi* (musée de Dijon).
1413	. . . .	*Sainte Trinité* et *Deux moines* (façade de la maison du Miroir, à Dijon. Œuvres perdues).
1415	. . . .	*Tabernacle d'autel surmonté de statues d'anges* (église Notre-Dame de Dijon. Perdu).

1420	5 avril. Philippe le Bon confirme Claus de Werve dans ses fonctions d'imagier.	
1420-1422	Grave maladie de Claus de Werve.	
1430	. . . .	*Retable de la Passion* (église de Bessey-lès-Cîteaux).
1431	. . . .	*La Vierge* et *saint André* (portes de Dijon. Œuvre perdue).
1439	8 octobre. Mort de Claus de Werve.	
	18 octobre. Philippe le Bon supprime l'atelier officiel de sculpture.	
1443	11 août. Jean de La Huerta s'engage à faire la sépulture de Jean sans Peur.	
1444	18 novembre. La Huerta s'engage à faire, pour le clerc Thiébaut Liégearts, un retable de la Visitation.	
1449	13 janvier. La Huerta est condamné à sculpter une statue de la Vierge pour l'hôtel de ville de Dijon.	
	18 mars. La Huerta obtient le monopole des exploitations minières dans les Deux-Bourgognes.	

1454	30 avril	*Saint Sépulcre de Tonnerre*, par Jean Michel et Georges de la Sonnette (hôpital de Tonnerre).
1455	La Huerta quitte Dijon pour Chalon.	
1462	La Huerta disparaît.	
1466	4 novembre. Antoine Le Moiturier s'engage à finir la sépulture de Jean sans Peur.	
1470	5 juin	*Tombeau de Jean sans Peur* (musée de Dijon).
1494 ?	. . . .	*Tombeau de Philippe Pot* (musée du Louvre).

BIBLIOGRAPHIE

Les TEXTES relatifs à la vie et aux œuvres de Claus Sluter et des autres sculpteurs de l'école bourguignonne appartiennent, pour la plupart, à la comptabilité ducale; ils se trouvent aux Archives départementales de la Côte-d'Or et du Nord, aux Archives municipales de Dijon, à la Bibliothèque nationale (collection Bourgogne). On travaille depuis un demi-siècle à les réunir, et ils ont donné lieu à un certain nombre de publications d'un caractère essentiellement documentaire :

Rapport sur les restes des monuments de l'ancienne Chartreuse de Dijon, dans les *Mémoires de la Commission des Antiquités de la Côte-d'Or,* t. II, p. 3-70 (années 1842-1846).

Les Ducs de Bourgogne. Études sur les lettres, les arts et l'industrie, pendant le XVe siècle, et plus particulièrement dans les Pays-Bas et le duché de Bourgogne, par DE LA BORDE, 3 vol. in-8°. Paris, 1849-1851.

Histoire de l'art dans la Flandre, l'Artois et le Hainaut, avant le XVe siècle, par DEHAISNES, 3 vol. in-4°. Lille, 1886.

Notices inédites sur les artistes bourguignons aux XIVe et XVe siècles, par Joseph GARNIER, dans les *Mémoires de la Commission des Antiquités de la Côte-d'Or,* t. XII, p. 101-111, et le *Bulletin archéologique du Comité des travaux historiques et scientifiques* de 1889.

Réclamations en matière d'impôts au XVe siècle, par CHABEUF, dans les *Mémoires de la Société bourguignonne de géographie et d'histoire* de 1889.

Une Nouvelle source de documents sur les artistes dijonnais

du XVe siècle, par Prost, dans la *Gazette des Beaux-Arts* de 1890.

Catalogue raisonné du Musée de sculpture comparée du Trocadéro, par Courajod, in-8°. Paris, 1892.

La Chartreuse de Dijon, d'après les documents des Archives de Bourgogne, par Monget, 2 vol. in-8°. Montreuil-sur-Mer, 1898-1901.

TRAVAUX D'ENSEMBLE

L'Art flamand dans l'Est et le Midi de la France, par Michiels, in-8°. Paris, 1877.

Souvenirs de Bourgogne, par Émile Montégut, in-12. Paris, 1886.

L'Art flamand en France, depuis la fin du XIVe siècle jusqu'au commencement du XVIe siècle, par Dehaisnes, dans les *Réunions des Sociétés des Beaux-Arts des Départements* de 1892.

La Sculpture à Dijon. L'école bourguignonne à la fin du XIVe et pendant le XVe siècle. Conférence faite à Dijon par Louis Courajod, le 10 juillet 1892, in-8°. Paris.

L'Art en Bourgogne, par Perrault-Dabot, in-8°. Paris, 1894.

Leçons professées à l'École du Louvre par Courajod, t. II, in-8°. Paris, 1902.

TRAVAUX SPÉCIAUX

1° Sur Claus Sluter et ses ouvrages :

Le Puits de Moïse, par Bauzon, dans le journal *l'Art,* de 1884.

Le Puits de Moïse, par Müntz, dans le *Magasin pittoresque* de 1885.

Claus Sluter l'aîné et Hannequin de Bois-le-Duc à la cour de Jean, duc de Berry, 1385, dans la *Bibliothèque de l'École des Chartes* de 1899, p. 86-93, 372-375 (cf. *Mémoires de la Commission des Antiquités de la Côte-d'Or*, t. XIII, p. CLX-CLXII).

L'Atelier de Claus Sluter, et *les Prédécesseurs de Claus Sluter*, par KLEINCLAUSZ, dans la *Gazette des Beaux-Arts* de 1903 et 1905.

2° Sur les tombeaux des ducs et leurs auteurs :

Explication des tombeaux des ducs de Bourgogne qui sont à la Chartreuse de Dijon, présentée à S. A. S. Monseigneur le Duc, le 1er mai 1736, par le sieur GILQUIN. A Nuys, de l'imprimerie d'Antoine Migneret.

Antoine Le Moiturier, par l'abbé REQUIN, dans les *Réunions des Sociétés des Beaux-Arts des départements* de 1890.

Le Moiturier, par PROST, dans les *Archives historiques et littéraires* de 1890.

Jean de La Huerta, Antoine Le Moiturier et le Tombeau de Jean sans Peur, par CHABEUF, in-8°. Dijon, 1891.

Deux œuvres d'Antoine Le Moiturier, par MARQUET DE VASSELOT, dans les *Monuments et Mémoires de la fondation Piot*, t. III, 1896.

L'Art funéraire de la Bourgogne au moyen âge, par KLEINCLAUSZ, dans la *Gazette des Beaux-Arts* de 1902.

3° Sur les dernières œuvres de l'école bourguignonne :

Description du retable de Bessey, attribué à Claus de Werve, par D'ARBAUMONT, dans les *Mémoires de la Commission des Antiquités de la Côte-d'Or*, t. VIII, p. LXXIII et suiv.

Quelques monuments de la sculpture bourguignonne au XVe siècle (le tombeau de Philippe Pot), par COURAJOD, dans la *Gazette des Beaux-Arts* de 1885.

Le Tombeau de Philippe Pot, par MÜNTZ, dans le *Magasin pittoresque* de 1889.

Le Saint-Sépulcre de l'hôpital de Tonnerre, par PROST, dans la *Gazette des Beaux-Arts* de 1893.

Notes sur l'église et le retable de Rouvres, dans les *Mémoires de la Commission des Antiquités de la Côte-d'Or*, t. XII.

4° Sur l'expansion du style bourguignon.

Le roi René, par Lecoy de la Marche, in-8°. Paris, 1875.

Jacques Morel, sculpteur bourguignon du XVe siècle, par Courajod, in-4°. Paris, 1885.

Jacques Morel, sculpteur lyonnais, par Natalis Rondot, dans les *Réunions des Sociétés des Beaux-Arts des départements* de 1889.

Le sculpteur Jacques Morel, par l'abbé Requin, dans les *Réunions des Sociétés des Beaux-Arts des départements* de 1890.

Le Tombeau du roi René à la cathédrale d'Angers, par Denais, dans les *Réunions des Sociétés des Beaux-Arts des départements* de 1891.

Le Mobilier et les œuvres d'art de l'église de Baume-les-Messieurs, par l'abbé Brune, dans le *Bulletin archéologique du Comité des travaux historiques* de 1894.

Statues de l'école dijonnaise dans l'église de Mièges, par l'abbé Brune, dans les *Réunions des Sociétés des Beaux-Arts des départements* de 1899.

Michel Colombe et la sculpture française de son temps, par Paul Vitry, in-8°. Paris, 1901.





INDEX ALPHABÉTIQUE

Les noms en italiques sont les titres des œuvres.

TABLE DES GRAVURES

TABLE DES MATIÈRES

TROISIÈME PARTIE

Les Continuateurs.

Paris. — Imp. Georges Petit, 12, rue Godot-de-Mauroi. — 15121-05.